

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

APPROCHES CINÉMATOGRAPHIQUES ET RÉCIT DOCUMENTAIRE
MANIÈRES D'ÊTRE ET MANIÈRES DE VOIR

MÉMOIRE-CRÉATION
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR
GENEVIÈVE ALLARD

NOVEMBRE 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement n°8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Ce mémoire de maîtrise a été réalisé avec l'aide et le support de plusieurs personnes. Je souhaite tout d'abord remercier ma directrice de recherche, Madame Françoise Le Gris, pour sa générosité, sa passion et son audace artistique. Je la remercie pour la confiance et l'autonomie qu'elle m'a accordées pendant la réalisation de mes travaux, ainsi que pour son respect et sa sensibilité à l'égard de l'acte de création. Nos échanges furent à chaque fois des plus inspirants et stimulants.

Je remercie également chacun des membres du comité d'évaluation d'avoir accepté de faire partie du jury et d'avoir contribué à l'amélioration de ce mémoire, soit Mesdames Marie Fraser et Joanne Lalonde, enseignantes et chercheuses à l'Université du Québec à Montréal. Je suis également reconnaissante aux professeurs Nycole Paquin, Thérèse St-Gelais et Daniel Arseneault qui ont suivi d'un oeil curieux et bienveillant l'évolution de mes recherches. Je souligne du reste le soutien financier du Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture qui a rendu possible la réalisation de ce mémoire.

Je tiens enfin à remercier mes parents et amis qui m'ont soutenue tout au long de mon cheminement. Ce fut à la fois un plaisir et un privilège de partager avec eux les espoirs et les dilemmes, les défis et les succès de ces trois années dédiées à la recherche, à l'art et à la création. Merci.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	iv
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
EXPÉRIENCE PERCEPTIVE ET CODES DOCUMENTAIRES	4
1.1. Relation sujet/objet	6
1.2. Énoncé documentaire	8
1.3. Description de l'œuvre <i>Dammi i colori</i>	10
1.4. Analyse de l'œuvre <i>Dammi i colori</i>	12
1.5. Instance d'énonciation et discours documentaire	14
CHAPITRE II	
CONFIGURATIONS DU RÉCIT DOCUMENTAIRE	16
2.1. Phénoménologie du film et de sa réception	17
2.2. <i>Dammi i colori</i> , ou le montage linéaire	19
2.3. Configurations atypiques du récit documentaire	21
2.4. Description de l'œuvre <i>Imitations of life</i>	23
2.5. <i>Imitations of life</i> , ou les images renversées	25
2.6. Échantillonnage et mémoire	27
2.7. Mémoire, histoire et narrativité	29
CHAPITRE III	
RÉCIT D'ARCHIVE ET NARRATIVITÉ	31
3.1. Matériaux d'archive et petite histoire	33
3.1.1. Voix, images et configuration du récit filmique de <i>Doucement... repartir</i>	36
3.2. Récits d'archive, réalité versus fiction	39
3.2.1. Triangulation filmeur/filmé/spectateur de <i>Doucement... repartir</i>	42
CONCLUSION	47
APPENDICE A	50
BIBLIOGRAPHIE	53

RÉSUMÉ

Dans notre mémoire *Approches cinématographiques et récit documentaire. Manières d'être et manières de voir*, nous étudions les procédés de transformation, de passage et d'altération de la forme cinématographique documentaire. Par la description et l'analyse des œuvres contemporaines *Dammi i colori* de l'artiste albanais Anri Sala et *Imitations of life* du cinéaste torontois Mike Hoolboom, nous tentons d'exposer les codes et les rouages de ce langage cinématographique, puis d'identifier les stratégies mises de l'avant par ces artistes pour s'approprier et reformuler les modalités narratives et temporelles du récit documentaire.

Que l'œuvre documentaire transmet-elle en termes de témoignage et que transmet-elle en termes d'interprétation? Comment déjouer et renouveler les codes du cinéma documentaire et du reportage? Comment éveiller l'imaginaire du spectateur, combattre les standards réducteurs, éprouver nos visions du monde et en proposer de nouvelles? Ces questionnements sont au cœur de toutes les recherches théoriques que nous avons effectuées. Ils ont déterminé le contenu argumentatif de notre mémoire, puis ils ont orienté les choix conceptuels, narratifs et formels de notre travail d'expérimentation *Doucement... repartir*.

Le film fictif et documentaire se présente généralement comme un espace temporel et discursif où des associations de mobiles et de pensées donnent sens aux personnages et aux événements. Aussi, bien que le récit filmique repose sur une pléiade de conventions narratives orchestrant les émotions du spectateur et favorisant son avancée dans cet espace-temps « autre » circonscrit par le film, plusieurs cinéastes et artistes plasticiens cherchent aujourd'hui à démanteler les modèles narratifs préfabriqués au profit d'une forme de narrativité ouverte, erratique et lacunaire, laissant aux images et aux voix une part d'indétermination et une échappée vers d'autres dimensions possibles. De telles propositions artistiques ont particulièrement retenu notre attention. Nous nous sommes donc penché, tout au long de cette étude, sur ces œuvres témoignant d'une rupture avec le récit auto-explicatif et directionnel, et privilégiant de nouvelles procédures narratives non-fictionnelles ou documentaires, voire historiographiques.

Notre travail de production se présente quant à lui sous la forme d'un court métrage qui s'inspire des contingences narratives et thématiques du récit de voyage tout en explorant des espaces-temps discontinus via le travail des archives. À l'instar des deux œuvres constitutives de notre corpus, *Doucement... repartir* s'inspire tantôt des procédés discursifs du témoignage, tantôt des mécanismes de l'imaginaire et de la mémoire. Il se veut constitué d'extraits de films de famille et de films documentaires trouvés dans divers centres nationaux d'archives, ainsi que d'images vidéos recueillies un peu partout au Québec au cours des sept dernières années. Notre geste artistique vise à enrichir les images préexistantes de nouvelles couches narratives, et ainsi à désarchiver les échantillons cinématographiques sélectionnés, à les arracher au contexte de l'histoire, puis à les réactualiser dans leur fonction de mémoire.

Mots clés: cinéma, documentaire, récit, archive, mémoire

INTRODUCTION

« Nous courons à la ruine¹ », ironisait récemment l'architecte François Burkhardt, sous-entendant que nous courons désespérément après les ruines et toutes empreintes, présentes ou passées, attestant de notre identité et de notre histoire. Face à la menace du changement, de la perte et de l'oubli, il semble en effet que se développe une propension patrimoniale à conserver les vestiges, témoignages et signes visibles du passé, à cristalliser la mémoire et à muséifier le présent en vue de l'avenir. L'avènement du cinéma et de la photographie a contribué à cette mise en boîte et a projeté l'archive audiovisuelle au cœur d'une série d'interrogations sur la commémoration, le devoir et l'abus de mémoire, le retour du sujet et la transfiguration de l'Histoire en une multitude de récits autobiographiques contemporains. Comment aujourd'hui s'élabore notre vision du monde? Comment la multiplication des écrans, petits et grands, la transforme-t-elle? Comment se redéfinit-on une identité, puis comment refait-on l'histoire avec ces miroirs argentiques et ces mémoires électroniques du siècle dernier?

La question est vaste... et combien inspirante! Depuis plus de trente ans, elle sous-tend un nombre impressionnant de propositions artistiques où s'entrecroisent matériaux d'archives et stratégies documentaires, chacune faisant un usage arbitraire et singulier de la captation, de la compilation, du tri, de l'inventaire et de la citation. Certains artistes plasticiens et cinéastes comme Pierre Huyghe, Ursula Biemann et Anri Sala réinjectent ainsi des doses de réel dans les lieux de l'art en reprenant à leur compte les codes et pratiques du cinéma documentaire et de la télévision d'investigation². D'autres, comme Chris Marker et Mike Hoolboom, se font artistes *sampler* et resituent les images fictives et documentaires d'un siècle de cinéma comme un héritage intime et collectif à repérer et à emmagasiner, à censurer ou à sceller dans nos mémoires³.

Au cinéma comme en art contemporain, le récit documentaire se présente aujourd'hui comme un espace discursif ouvert et flexible, un langage codé susceptible d'emprunter les

¹ Pierre Nora, « Entre Mémoire et Histoire », *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984, p. 248.

² Françoise Parfait, *Vidéo : un art contemporain*, Paris, Regard, 2001, p. 336.

³ Ramon Tio Bellido (dir.), *Les artistes contemporains et l'archive. Interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation*, Actes du colloque "Les artistes contemporains et l'archive" présenté les 7 et 8 décembre 2001 à Saint-Jacques de la Lande, Presses Universitaires de Rennes, 2001, p. 10-11.

formes les plus diverses. Cependant, s'il y a un regain d'intérêt pour l'approche documentaire, les artistes ne cherchent plus à témoigner strictement « du réel », mais à questionner les représentations de la réalité à travers le discours des images. Certains fabriquent des archives audiovisuelles, d'autres détournent les matériaux documentaires de leur sens premier, chacun jouant d'un désir de repenser et de refaire l'histoire, de recomposer ou de retourner les images et les narrations afin de se reconstituer une mémoire et de s'inscrire dans le monde⁴.

Plusieurs questionnements émergent de ces nouvelles pratiques vidéographiques : comment, par exemple, se transforme et se renouvelle la forme documentaire au cinéma et dans les lieux d'exposition? Comment les artistes déjouent-ils et redéfinissent-ils les codes documentaires? Puis comment cerner la valeur de ce qui émerge ou de ce qui est gommé par le processus narratif documentaire?

Bien que nous ne prétendions pas résoudre l'ensemble de ces problématiques artistiques contemporaines, nous observerons comment ces interrogations sont soumises à l'expérimentation dans l'installation vidéo *Dammi i colori*⁵ du jeune artiste albanais Anri Sala, et dans le long métrage *Imitations of life* du cinéaste torontois Mike Hoolboom. Nous aborderons ces œuvres du point de vue de la réception et nous tenterons d'identifier, dans un premier temps, les stratégies mises de l'avant par ces artistes afin de s'approprier et de reformuler les modalités narratives et temporelles du récit documentaire. Nous analyserons ensuite la manière dont chacune de ces œuvres mobilise la reconnaissance du spectateur ainsi que la manière dont celui-ci investit les différents espaces de projection.

Dans ce mémoire, nous nous intéresserons également à la transformation et au glissement de l'image cinématographique vers l'archive audio-visuelle, et inversement. Nous porterons, en ce sens, une attention particulière à l'évolution historique de l'empreinte filmique, à la flexibilité de son statut et à sa réintégration en tant que lieu de mémoire dans les propositions plastiques et cinématographiques contemporaines. Que l'œuvre documentaire transmet-elle en terme de témoignage et que transmet-elle en terme d'interprétation? Nous tenterons de répondre à cette question fondamentale via la description méthodologique et l'analyse du film *Doucement...repartir* qui tient lieu de production à ce mémoire. Ainsi, la part expérimentale de cet ouvrage se présente sous la forme d'un court métrage adoptant les thèmes de l'errance, de la mémoire et de la disparition comme sujet et comme guide. À

⁴ Parfait, *Op. cit.*, p. 338.

⁵ *Dammi i colori* signifie en français « Donne-moi les couleurs ». L'artiste aurait emprunté ce titre à un opéra de Verdi.

l'instar des deux œuvres constitutives de notre corpus, nous verrons enfin que cette vidéo emprunte les procédés discursifs du témoignage tout en explorant des espaces-temps discontinus via le travail des archives.

Tout au long de cette étude, nous nous appuierons essentiellement sur deux ouvrages majeurs des études cinématographiques, soit *L'épreuve du réel à l'écran, essai sur le principe de réalité documentaire* de François Niney et *Film, perception et mémoire* de Jean-Pierre Esquenazi. Le premier ouvrage nous permettra de mieux définir les régimes de croyance suscités par la soi-disant « objectivité » des prises de vue documentaires, alors que le deuxième nous permettra de mieux circonscrire l'expérience perceptive auquel le spectateur de chacune de ces œuvres est convié. Nous nous référerons enfin aux idées défendues par les auteurs Maurice Merleau-Ponty, Song Lijun, Pierre Nora, Marianne Hirsch et Hal Foster, pour ne nommer que ceux-là. Leurs écrits nous permettront de compléter les propos des deux auteurs mentionnés et d'approfondir nos réflexions concernant les modalités de configuration et de réception du cinéma fictif et documentaire.

CHAPITRE I

EXPÉRIENCE PERCEPTIVE ET CODES DOCUMENTAIRES

La passionnante difficulté du documentaire, c'est qu'il est inextricablement redevable d'une certaine réalité physique, d'une incertaine vérité historique, d'un subjectif rendu dramatique⁶.

François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran*

Le spectre du réel oriente depuis toujours les discussions autour du cinéma documentaire et de ses prolongements télévisuels, artistiques et expérimentaux. L'image photographique, cinématographique ou vidéographique appartient en effet tant au domaine du factuel que de l'idéal, et il semble qu'elle puisse, en ce sens, se définir tantôt comme indice, tantôt comme symbole ou icône. En se basant sur les propos de Charles Peirce et de Jean-Marie Schaeffer, Jean-Pierre Esquenazi soutient d'abord, dans son article *Qu'est-ce qu'un discours "vrai" ? L'image "vraie" aujourd'hui*, que les fonctions indicielles et iconiques de l'image sont toutes deux activées dans le film documentaire : d'une part « elle [l'image] désigne les objets du discours », et d'autre part « elle énonce des propositions à propos de ces objets⁷. » Ainsi, bien que la photo-cinématographie trouve son fondement dans la captation exacte, immédiate et spontanée du réel, cette faculté ne suffit pas à expliquer son statut dans le contexte du film documentaire. Non seulement s'y présente-t-elle comme une empreinte de la réalité, mais également comme « un regard » posé sur l'objet filmé, contribuant à l'élaboration d'un discours à propos de ce même objet. L'image constitutive du film

⁶ François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Coll « Arts et cinéma », Bruxelles, Éditions De Boeck, 2000, p. 35.

⁷ Jean-Pierre Esquenazi, « Qu'est-ce qu'un discours « vrai » ? L'image « vraie » aujourd'hui », *Champs Visuels*, Paris, Éditions L'Harmattan, no 2 (juin 1996), p. 14.

documentaire établit donc, selon Jean-Pierre Esquenazi, l'indicialité du discours tout en se définissant comme une composante de celui-ci.

Bien que ces notions sémiologiques permettent de mieux comprendre le rôle de l'image à l'intérieur du cadre filmique, elles exposent mal les concepts et conventions qui discernent les différents genres cinématographiques. Les prises de vues prélevées dans le réel peuvent en effet s'insérer dans des contextes filmiques non-documentaires, contribuant alors à l'élaboration de discours fictionnels à propos de l'objet filmé⁸. Dans son livre intitulé *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, François Niney précise en ce sens que l'image photo-cinématographique se définit également comme symbole dans la mesure où la signification qu'on lui attribue varie en fonction des choix de montage, des usages sociaux, des différents contextes de présentation et de l'interprétation du spectateur⁹. À l'instar de Jean-Pierre Esquenazi, François Niney conclue donc qu'on ne peut faire fi de la relation que la prise de vue entretient avec le monde, et que le pouvoir créatif du film réside très précisément dans ce double jeu qui fonde l'image filmique en tant que lieu de discours, de correspondance et d'interactivité.

Ainsi, le film fonctionne comme un langage, non pas abstrait, mais « concret » ou « figuratif », où le référent n'est pas étranger au signe qui le désigne mais l'image même qui n'existerait pas sans lui¹⁰. Le genre cinématographique se définit quant à lui non seulement par le rapport de l'image au référent réel qu'elle fixe, mais également par la relation qu'elle entretient avec le spectateur et l'ensemble des éléments constitutifs du récit. Le film se distingue en ce sens du reportage télévisé qui ne retient généralement que la fonction indicielle de l'image vidéographique, celle-ci se contentant de désigner la circonstance et la présence de l'information sur les lieux. Ainsi au cinéma la voix et l'image travaillent de concert à l'édification d'un regard factuel et critique sur le monde, alors que dans le reportage l'image reste le plus souvent dans la dépendance d'une parole qui décrit ce qui doit y être vu.

L'enjeu du film ne serait donc pas de reproduire le réel, mais de le questionner et d'en chercher les angles de vue révélateurs via un montage significatif¹¹. Tout au long de cette étude, nous nous intéresserons aux stratégies utilisées par les artistes pour mettre l'image

⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁹ Niney, *Op. cit.*, p. 14.

¹⁰ *Ibid.*, p. 14.

¹¹ *Ibid.*, p. 17.

sous tension dans différents contextes documentaires, ainsi qu'aux modes de lecture et d'interprétation suscités par leurs œuvres. Dans le présent chapitre, nous nous attarderons d'abord aux logiques qui sous-tendent les énoncés indexiques du discours documentaire : Comment reconnaît-on le discours documentaire? Comment les artistes se l'approprient-ils? Et que retiennent-ils des stratégies du cinéma documentaire et du reportage télévisé? Nous nous pencherons enfin sur les œuvres *Dammi i colori* et *Imitations of life* qui nous permettront d'analyser plus en profondeur les différentes modalités de configuration du récit documentaire contemporain.

1.1. Relation sujet/objet

Dans son article intitulé « Interrelations Between Subject and Object in Perception », l'auteur Song Lijun s'intéresse à la manière dont les processus cognitifs influencent la perception et interfèrent dans la relation qui se développe entre « l'objet perçu » et le « sujet percevant ». Au cours de son étude, Lijun retrace l'histoire de deux grandes écoles de pensée qui aujourd'hui se complètent l'une l'autre. Dès le début du 17^{ème} siècle, le philosophe anglais Francis Bacon et les tenants de la première école auraient posé les jalons de la science moderne et de ses méthodes en affirmant que la pensée scientifique devait trouver ses bases dans l'observation plutôt que dans les doctrines religieuses¹². Face à un objet d'étude, le « sujet scientifique » se devait alors de faire appel à la « perception pure », soit en d'autres termes s'efforcer de comprendre le monde en faisant abstraction de toutes idées préconçues. L'intellect du « sujet percevant » devait en ce sens devenir un espace vierge prêt à recevoir les informations émanant de l'objet observé¹³.

C'est au cours du XX^e siècle que les tenants de la seconde école de pensée ont remis en question le concept de « perception pure » défendu par Bacon, affirmant plutôt que l'expérience perceptive neutre et objective n'existait pas. Ceux-ci soutenaient en fait que la perception était non seulement affectée par les dispositions biologiques et psychologiques du « sujet percevant », mais qu'elle était également teintée par la « science » ou les connaissances acquises de ce dernier¹⁴. Selon Kuhn, Popper, Feyerabend et plusieurs autres philosophes modernes associés à cette seconde école, « l'objet d'étude » se perçoit toujours à la lumière d'une théorie préexistante, et les normes inhérentes à la pensée déterminent la

¹² Song Lijun, « Interrelations Between Subject and Object in Perception », *Chinese Studies in Philosophy*, vol 16, no 1 (automne 1984), p. 52.

¹³ *Ibid.*, p. 49.

¹⁴ *Ibid.*, p. 50-51.

manière dont le sujet percevant donne sens à l'objet observé : « Ce que perçoit un sujet dépend non seulement de ce qu'il voit, mais également de ce que ses expériences antérieures lui dictent de voir¹⁵. »

Bien que la posture intellectuelle contemporaine de Song Lijun soit inévitablement redevable des idées développées et défendues par les philosophes de ces deux grandes écoles, l'auteur remarque néanmoins que chacun d'eux ne souligne qu'un seul aspect de la relation sujet/objet, décrivant par le fait même des relations à sens unique allant dans le premier cas de l'objet vers le « sujet percevant », puis inversement du « sujet percevant » vers l'objet observé¹⁶. Lijun adopte alors une troisième position en affirmant que la perception est un processus dynamique, réciproque et générateur d'une pensée qui se forme à mi-chemin entre « l'objet perçu » et le « sujet percevant »¹⁷.

Cette idée avait déjà été énoncée, une quarantaine d'années plus tôt, dans le célèbre essai de Maurice Merleau-Ponty intitulé « La spatialité du corps propre et la motricité ». Dans ce texte, Merleau-Ponty affirme en effet que le « sujet percevant » porte en lui un système de croyances et de connaissances qui se donne globalement et à chaque instant, sans que celui-ci ait besoin d'en refaire la synthèse. L'auteur précise en outre que ce « système » ou « structure théorique » ne doit pas se comprendre comme un acquis absolu, mais plutôt comme un savoir qui se nourrit de chaque expérience perceptive et qui se renouvelle constamment :

[Mes pensées acquises] m'offrent un sens, mais je le leur rends [...] Ainsi l'acquis n'est vraiment acquis que s'il est repris dans un nouveau mouvement de pensée [...].¹⁸

Bien que Merleau-Ponty désigne le corps comme lieu de constitution du sens, et bien qu'après lui Song Lijun en appelle à l'élimination de l'influence négative de la structure théorique, ces deux auteurs semblent soutenir que le regard et les pensées du « sujet percevant » impliqué dans une relation avec un « objet d'étude » sont en perpétuel devenir. Mais comment ces notions développées par les tenants de la seconde école, défendues par

¹⁵ *Ibid.*, p. 50. « What one perceives relies not only on what he sees but also on what his previous experience in visual sense teaches him to see. » (Notre traduction)

¹⁶ *Ibid.*, p. 49 et 57.

¹⁷ *Ibid.*, p. 57.

¹⁸ Maurice Merleau-Ponty, « La spatialité du corps propre et la motricité », *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, (Tel), 1945, p. 151.

Merleau-Ponty puis secondées Song Lijun, sont-elles rendues opératoires dans l'installation vidéo *Dammi i colori?* Sans instrumentaliser la phénoménologie aux seules fins de cette analyse, nous nous inspirerons des concepts scientifiques qui la définissent, puis nous nous demanderons, dans un premier temps, si le récit documentaire d'Anri Sala fait appel à une structure théorique préexistante? Si oui, comment celle-ci est-elle remise en jeu, et comment influence-t-elle la manière dont le spectateur investit l'espace de l'installation?

1.2. Énoncé documentaire

Avant d'analyser le langage cinématographique emprunté par Anri Sala, il faut d'abord tenter de définir le discours documentaire ainsi que la manière dont celui-ci est reconnu par le spectateur. Nous avons vu dans l'introduction de ce chapitre que l'image documentaire trouve son fondement dans la technique de l'empreinte ainsi que dans l'énonciation de concepts et d'idées au sujet de l'objet filmé. Dans son article intitulé « Qu'est-ce qu'un discours "vrai" ? L'image "vraie" aujourd'hui », Jean-Pierre Esquenazi précise que le discours documentaire se forge non seulement par le statut de l'image qui le compose, mais également par l'engagement personnel de l'auteur qui *montre* l'image d'un « objet » réel et qui *affirme* que cette image respecte le contexte réel de cet « objet ». L'énoncé documentaire articule en ce sens un *montrer* et un *dire* qui amènent l'auteur à paraphraser les images sonores du film documentaire par « Voici une empreinte de X », où X est un objet reconnu comme réel¹⁹.

Le théoricien François Niney aborde quant à lui la question du point de vue de la réception et définit le discours documentaire en le positionnant dans son rapport à la réalité et à la fiction. Dans son livre intitulé *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, l'auteur soutient que l'image photographique ou cinématographique a la double propriété de traduire et de trahir son référent réel, et que c'est dans ce rapport variable et interprétable entre ces deux fonctions que se constitue le sens de la prise de vue ainsi que la croyance du spectateur²⁰. Comme l'auteur Song Lijun, François Niney suggère ainsi qu'une relation réciproque se développe entre l'image projetée et le « sujet percevant », et qu'au cœur de celle-ci se profile le sens du film ou plus précisément le genre cinématographique de ce dernier.

¹⁹ Esquenazi, *Loc. cit.*, p. 10-11.

²⁰ Niney, *Op. cit.*, p. 318.

Entre documentaire et fiction : il y a des degrés et des différences de moyens et de fonctionnement. « Fonctionnement » veut dire ici : régime de croyance du spectateur suscité par la double articulation des prises de vue relativement au contexte extérieur où elles ont été prélevées et au contexte filmique où elles s'insèrent.²¹

En fiction, le spectateur accorde donc sa croyance à ce qu'il perçoit comme un récit raconté et joué par des personnages, alors qu'en documentaire, il reconnaît qu'il s'agit de personnes, de lieux et d'événements existant ou ayant réellement existé indépendamment du film. Ainsi, le discours documentaire reposerait non seulement sur le référent de l'image projetée et sur l'engagement personnel de « l'auteur », mais également sur l'interprétation du spectateur s'appropriant le récit déployé par le film. François Niney conclut toutefois que le spectateur ne peut reconnaître le récit documentaire qu'en se référant à ce qu'il sait du monde et du langage cinématographique, soit selon les termes de Merleau-Ponty et de Lijun, en ayant recours à ses connaissances acquises et à sa structure théorique préexistante²².

Il semble donc que la seule façon possible de fixer et de communiquer le réel est de le signifier par des mots, des images et des sons dont l'agencement produit du sens et partage un regard et un discours accessible sur le monde. Toutefois, plusieurs artistes explorent aujourd'hui les potentialités du récit cinématographique grâce à des dialectiques son/image, objectivité/subjectivité, film/spectateur qui opèrent de nouvelles découpes et redessinent les frontières usuelles de la réalité et de la fiction²³. En confrontant voix et image, discours et réalité, le jeune artiste albanais Anri Sala crée pour sa part des œuvres hybrides qui se voient diffusées tant dans les festivals de films documentaires que dans les galeries d'art et les musées nationaux. Bien que *Dammi i colori* témoigne d'emblée d'une démarche documentaire, la majorité des auteurs et critiques d'art hésitent à définir le genre de cette œuvre et préfèrent plutôt la qualifier de « film fondamentalement abstrait, [pourvu] d'une narration obscure²⁴ », ou encore de « méditation poétique sur Tirana et la vision de son maire²⁵. » Pourquoi les auteurs et critiques d'art hésitent-ils à définir le genre de cette œuvre? Comment questionne-t-elle le discours documentaire? Si la perception est un processus

²¹ *Ibid.*, p. 319.

²² *Ibid.*, p. 319.

²³ *Ibid.*, p. 310.

²⁴ Marie Fraser (commissaire), *Raconte-moi, tell me*, Catalogue d'exposition, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec ; Luxembourg, Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain, 2005, p. 30.

²⁵ Sarah Douglas, *Ars Poetica*, artnet.com Magazine Reviews, <http://www.artnet.com/Magazine/reviews/douglas/douglas11-4-04.asp>, consulté le 17 mars 2006.

dynamique et réciproque, comment l'œuvre renouvelle la structure théorique qu'elle mobilise chez le spectateur?

1.3. Description de l'œuvre *Dammi i colori*

Les installations et films documentaires d'Anri Sala traitent généralement, sous différentes formes, de la conservation et de l'effritement d'une mémoire muette ou refoulée, de la solitude et des gestes qui définissent l'identité²⁶. Bien qu'il tourne occasionnellement à l'international, Anri Sala s'attarde le plus souvent aux troubles politiques, culturels et sociaux auxquels l'Albanie post-communiste est confrontée. Une caméra numérique à la main, il traque alors son histoire future et passée, puis la traduit en posant son regard sur les exceptions qui ponctuent le quotidien de ce pays tourmenté.

Selon plusieurs auteurs et critiques d'art, le travail de ce jeune artiste se divise jusqu'à maintenant en deux catégories de production distinctes : d'une part, des installations dans lesquelles une vidéo projetée en boucle témoigne d'un mouvement ou d'une activité qui se répète à l'infini, et d'autre part, des monobandes documentaires qui, à l'instar de l'œuvre *Dammi i colori*, se caractérisent par un scénario et un montage complexes et structurés²⁷. Bien que les œuvres appartenant à cette seconde catégorie soient parfois diffusées dans les festivals de films documentaires, toutes font régulièrement l'objet d'expositions dans les galeries d'art et les musées.

Dammi i colori se définit d'abord, pour plusieurs auteurs, comme une des cinq œuvres constitutives de l'exposition *Entre chien et loup* présentée au printemps 2004 par le Musée d'art moderne de la Ville de Paris et le Couvent des Cordeliers²⁸. Anri Sala y exposait, dans des espaces clairs-obscur, des images nocturnes oscillant entre réalisme et abstraction, entre inertie et mobilité. Le spectateur circulant dans l'architecture monastique voyait ainsi son parcours ponctué de formes et de sons qui émergeaient provisoirement dans l'ambivalente obscurité. Le titre de l'exposition évoquait, en ce sens, non seulement la lumière transitoire qui annonce la venue de la nuit, mais également l'influence de celle-ci sur les perceptions et

²⁶ Elisabeth Védrenne, « Anri Sala », *L'Oeil*, no 527 (juin 2001), p. 82.

²⁷ Jacques Rancière, « The Political Agenda of the Crab », *Anri Sala. When the Night Calls it a Day*, (Ouvrage publié à l'occasion de l'exposition « Entre chien et loup »), Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris ; Hambourg, Deichtorhallen Hamburg, 2004, p. 65.

²⁸ Ophélie Ramonatxo, *La nuit tous les chats sont gris. Anri Sala au Couvent des Cordeliers*, Mouvement.net, le site indisciplinaire des arts vivants, http://www.mouvement.net/html/fiche.php?doc_to_load=6026, consulté le 17 mars 2006.

la visibilité. Le dispositif d'*Entre chien et loup*, quant à lui, visait à prolonger ce moment éphémère de la journée, puis à immerger le visiteur dans cette autre temporalité²⁹.

Aujourd'hui encore, le visiteur qui pénètre dans la pénombre méditative de l'installation *Dammi i colori* découvre une œuvre qui se déploie à la manière d'une fable urbaine où s'entremêlent ombre et lumière, rêve et réalité. Par de longs et lents travellings nocturnes, une caméra filme des façades colorées qui surgissent dans la lumière artificielle d'une voiture en mouvement. Les ombres des balcons et des échafauds courent sur la surface des immeubles et dévoilent les formes irrégulières d'un paysage ravagé. La caméra tantôt s'attarde sur des portes closes et des routes encombrées, tantôt explore les couleurs, les craquelures et les trous qui définissent le caractère de chaque bâtiment. Puis, dans son parcours, elle croise des arbres fantomatiques dont la blancheur inquiétante tranche avec les couleurs vives des immeubles. Sur ces images mystérieuses et austères se superpose enfin une voix grave et posée, celle d'Edi Rama, le maire de la ville représentée. Nous sommes alors à Tirana, une des capitales les plus pauvres d'Europe, mais jamais le nom de celle-ci ne sera précisé.

C'est dans cette ambiance étrange et incertaine qu'Anri Sala présente l'extravagante initiative de son personnage, soit faire peindre à un rythme soutenu les façades ternes et irrégulières de Tirana selon un schéma très précis d'inspiration constructiviste et une palette de couleurs vives³⁰. En voix-off, le maire explique son projet et dévoile son ambition : marquer le passage du communisme à la démocratie, réinventer l'idée de la communauté par un débat sur les goûts et les couleurs, puis faire de Tirana « une ville de choix, et non pas de destin³¹. »

Je ne pense pas qu'on peut trouver ailleurs en Europe, même dans les pays riches, un autre lieu où on discute aussi passionnément et collectivement des couleurs. Dans les cafés, dans la rue, chez soi, le plus grand débat était : Que nous arrive-t-il avec les couleurs?

Je pense qu'une ville où tout se déroule normalement porterait les couleurs comme des habits, pas comme des organes. Ici, d'une certaine façon, les couleurs remplacent les organes. Elles ne font pas partie de l'habit.³²

²⁹ Suzanne Pagé (dir.) et Robert Fleck (dir.), *Anri Sala. When the Night Calls it a Day*, (Ouvrage publié à l'occasion de l'exposition « Entre chien et loup »), Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris ; Hambourg, Deichtorhallen Hamburg, 2004, p. 11 à 13, 17 à 21, 29 à 34, 41 à 51.

³⁰ Patricia Falguières, « Une affaire de surface », *Bordeaux Culture* (juin 2005), p. 28-29.

³¹ Fraser, *Op. cit.*, p. 32.

Entre les images nocturnes et silencieuses s'intercalent également des séquences diurnes qui, sporadiquement, marquent des pauses dans le témoignage du maire. Appuyée uniquement par les bruits et sons ambiants de la ville, la caméra s'attarde alors sur maints détails qui témoignent de la vie des habitants : des planches déposées au sol en guise de trottoir, un fragment de miroir accroché au mur d'un bâtiment, un ouvrier dans un échafaud, un pot de peinture à la main. Rapidement, la vision à la fois utopique et poétique du maire de Tirana semble devenir la structure même de cette vidéo documentaire. Les allers-retours successifs entre la parole et le silence, la foi et le doute, la lumière et l'obscurité, inaugurent un récit où fantasme et réalité s'entremêlent juste avant de se dénouer.

Par son geste étrangement souverain, il semble enfin qu'Edi Rama ait instigué un projet qui non seulement implique les membres de sa communauté, mais auquel peuvent également se greffer les artistes de passage dans la capitale albanaise. Rirkrit Tiravanija, Liam Gillick et Dominique Gonzalez-Foerster, par exemple, ont chacun proposé au maire de nouveaux schémas qui, peut-être aujourd'hui, s'exposent déjà aux regards des habitants. Toutefois, c'est paradoxalement au moment précis où Tirana assume pleinement ses couleurs que celles-ci commencent à se dérober. En fait, le rêve du maire se délave dans la lumière du jour. De plus, la poussière qui se dégage quotidiennement des nouvelles constructions jette un voile sur les surfaces vives, indiquant ainsi que la réalité des matériaux l'emporte inexorablement sur la poésie du rêve proposé³³.

1.4. Analyse de l'œuvre *Dammi i colori*

En superposant au témoignage du maire des images qui illustrent ses propos, en intercalant entre celles-ci des séquences diurnes uniquement appuyées par les bruits et sons ambiants de la ville, puis en privilégiant l'usage d'une caméra intimiste et curieuse qui s'inscrit dans la tradition du cinéma direct, *Dammi i colori* semble convoquer d'emblée la structure théorique du spectateur qui y reconnaît les pratiques et stratégies du cinéma documentaire et de la télévision d'investigation. Toutefois, une lecture approfondie indique également qu'Anri Sala articule dans cette œuvre un récit ambigu où la frontière entre réalité et fiction, ou plus précisément entre raison et déraison, apparaît comme dérisoire. L'artiste ne dévoile, par exemple, aucune information impartiale ou statistique quant au projet de son personnage et jamais il ne mentionne le nom de la capitale représentée. En fait, *Dammi i*

³² Citations prélevées par l'auteur dans l'espace de l'installation. Anri Sala (réalisation, images, montage), *Dammi i colori*, Paris, Galerie Chantal Roussel, 2003, sous-titrage français, 15 min 24.

³³ Pagé et Fleck, *Op. cit.*, p.170.

colori véhicule non pas un contenu informatif explicite et rigoureux, mais plutôt une poésie engendrée par le rêve politique du maire et soutenue par son discours à la fois émouvant et illusoire. En soulignant la portée dramatique du monologue sur lequel reposent ses images, Anri Sala se dégage donc de « l'objectivité » documentaire et crée une œuvre onirique où la fiction d'un monde « autre » anime la réalité.

Le spectateur qui s'attarde dans l'espace de l'installation aperçoit toutefois, à un moment ou un autre, une longue séquence où le maire Edi Rama circule en voiture dans les rues de Tirana tout en s'adressant directement à l'artiste qui capte son témoignage. En prolongeant ainsi l'emploi de la caméra subjective, l'artiste dévoile le lieu de la mise en scène et indique au spectateur que ce qu'il croyait voir par lui-même était en fait déjà montré d'un point de vue particulier. Comme le souligne l'auteur François Niney, la caméra subjective a la particularité de provoquer le recul du spectateur qui normalement accorde sa croyance à une vue « objective » proposée par une instance anonyme d'énonciation³⁴. En fiction, le plan subjectif provoque ainsi une rupture de l'espace imaginaire, alors qu'en documentaire, il élargit le champ du réel et produit un surcroît de « vérité »³⁵. En révélant le visage du maire, puis en invitant celui-ci à plonger son regard dans celui de la caméra, Anri Sala s'expose donc comme instance d'énonciation et dévoile par le fait même les rouages d'une démarche documentaire.

Ainsi, *Dammi i colori* emprunte les stratégies et conventions du reportage tout en jouant de cette disjonction voix/image qui fonde le documentaire en tant que lieu de discours et d'interactivité. En effet, cette œuvre possède d'une part les attributs de ce que Jean-Pierre Esquenazi prénomme un « énoncé indexique impartial », soit un ensemble photographique où l'image vient seconde par rapport à une voix qui décrit ce qui doit y être perçu³⁶. En illustrant par l'image les propos de son personnage, Anri Sala scelle un pacte avec le spectateur; à l'instar du journaliste, il stipule que le projet évoqué a effectivement eu lieu, et qu'au moment de la captation, il était sur place pour en témoigner. Par l'ensemble de ces choix de montage et de mise en scène, Sala articule donc, dans un premier temps, un *montrer* et un *dire* qui incite le spectateur à reconnaître et à admettre la réalité du réel filmé.

D'autre part, les images constitutives de *Dammi i colori* véhiculent des informations qui exhortent le spectateur à douter des paroles du maire et à développer son propre regard

³⁴ Niney, *Op. cit.*, p. 319.

³⁵ *Ibid.*, p. 222-223.

³⁶ Esquenazi, *Loc. cit.*, p. 12.

critique sur la réalité présentée. Ainsi, les images servent non seulement à illustrer la narration, mais également à la contester, instituant hésitation et scepticisme face à ce récit où s'entremêlent constamment utopie et réalité. Nous pouvons conclure, en ce sens, que l'œuvre d'Anri Sala résulte d'une démarche cinématographique et artistique résolument documentaire, dans la mesure où elle se conforme d'une part à ce que Lijun appelle la « structure théorique préexistante » du spectateur, et où elle somme d'autre part le spectateur à simultanément *voir* les paroles et *écouter* le discours des images.

1.5. Instance d'énonciation et discours documentaire

Nous avons vu qu'au cours de la projection, une « évaluation-interprétation » se réalise chez le spectateur qui établit une relation entre la prise de vue et son contexte, non seulement dans la réalité extérieure mais également dans le film lui-même. Ainsi, le cinéma ne se résume pas à une dualité sujet/objet, caméra/événement, mais à une triangulation filmeur/filmé/spectateur, incluant la position du cinéaste dans le film et le regard du spectateur dans son dispositif³⁷. Nous avons également observé que le reportage télévisé se distingue de la recherche cinématographique via l'exclusion de ce troisième terme, l'événement y étant présenté comme se jouant seul, par lui-même, en direct face à la caméra.

Par conséquent, se révèle dans toute projection ou narration une instance anonyme ou nominative de monstration qui oriente le discours et ordonne le récit. Dans les informations télévisées, voire dans le film de propagande, ce tiers se tient hors-jeu, alors que le spectateur se voit inactivé par un dispositif prétendument objectif. Dans la recherche documentaire et cinématographique, l'énonceur établit a contrario une relation dynamique, interrogative et réflexive avec le sujet et le champ de l'histoire visée³⁸.

Face au film documentaire, il semble donc que le cinéaste et le spectateur empruntent tour à tour le regard de l'historien, dans la mesure où chacun soumet les images à un procès d'authentification et de justification lui permettant de transposer pertinemment celles-ci du contexte réel au contexte filmique. Dans le premier tome du célèbre ouvrage *Temps et récit*, Paul Ricœur s'intéresse en ce sens aux singularités des procédures narratives et historiographiques, et aux conventions méthodologiques qui distinguent le travail du narrateur de celui de l'historien³⁹. Au cours de son analyse, l'auteur oppose d'abord le

³⁷ Niney, *Op. cit.*, p. 319.

³⁸ *Ibid.*, p. 319.

³⁹ Paul Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983. p. 247.

caractère « auto-explicatif » du récit à la « réflexivité critique » de l'histoire-science, puis affirme que c'est par cette mise à distance que s'opère le passage du narrateur à l'historien. Ainsi, pour l'historien, la forme explicative se rend autonome, celle-ci n'étant plus immanente au récit.

À l'exception du film purement optique, les termes « cinéma » et « récit » restent toutefois indissociables. Alors peut-on justement comparer le langage audiovisuel au discours historiographique, et par suite la démarche du documentariste à celle de l'historien? Afin de répondre à ce questionnement, nous étudierons dans le prochain chapitre la manière dont se configure le récit documentaire lorsque celui-ci décline définitivement les stratégies du reportage télévisé. Nous nous attarderons ensuite aux dispositifs cinématographiques qui dynamisent les interrogations historiennes, et dans lesquels se conjuguent les temps passé, présent et futur, le réel et le possible, la mémoire, l'imaginaire et l'histoire.

CHAPITRE II

CONFIGURATIONS DU RÉCIT DOCUMENTAIRE

À l'époque, on étaient tous extrêmement influencés par le cinéma américain underground, des films non narratifs où il n'y avait que des images... Et c'est seulement après, peu à peu, que j'ai compris qu'il fallait aller d'une image à l'autre, une image après l'autre, et qu'il y avait un récit dans un film, même s'il n'y avait pas de dialogue⁴⁰.

Wim Wenders, *Les leçons de cinéma*

Dans son livre intitulé *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, François Niney retrace les origines de deux grandes « écoles du regard » qui définissent aujourd'hui encore les modalités narratives employées dans le cinéma documentaire dit « d'auteur » : « Dans la descendance de l'explorateur américain Robert Flaherty, [on retrouve] le cinéma direct anthropologique de Perreault ou Rouch; [et] dans la mouvance du constructiviste soviétique Dziga Vertov, les images retournées de Marker et les géographies initiatiques de Van Der Kuken⁴¹. »

Ainsi, par la magie du montage, le cinéma devient narration. Les lois du raccord, de l'ellipse et du rythme ouvrent l'image à de nouvelles perspectives, puis participent à l'éclosion d'espaces-temps qui n'appartiennent à aucun plan considéré isolément. Chez Robert Flaherty, la caméra exalte des interfaces visages/paysages, alors que le montage recompose la succession des travaux, des déplacements, des jours et des saisons. La trame narrative emprunte ainsi au récit de fiction la figure centrale et identificatrice de héros, la

⁴⁰ Gilles Jacob, *Les leçons de cinéma*, Cannes, Éditions du Panama, 2007, p. 35.

⁴¹ Niney, *Op. cit.*, p. 55.

notion d'intrigue, ainsi que le montage « griffithien » qui consiste à répondre invariablement à l'appel du hors-champ et aux attentes du spectateur⁴². Le travail de Dziga Vertov se distingue quant à lui par la multiplication et la simultanéité des angles de vue, par des jeux d'accélération et d'inversions, de ralentis et de superpositions. Pour les tenants de cette deuxième école artistique, tout se résume au montage. Les plans se répètent, s'organisent et se convoquent les uns les autres, éclatant l'espace et contractant le temps au service d'une vision fragmentaire et excentrique de l'histoire en cours.

Bien que le récit documentaire émane de techniques d'assemblage variées, dans les deux cas la constitution imaginaire du hors-champ conditionne le déploiement des thèmes et des perspectives, le mouvement et le suspense, la succession comme la discontinuité⁴³. Que le cinéaste adopte un montage linéaire ou polyphonique, le hors-champ reste en effet la trame manifeste ou invisible dans laquelle se découpe son histoire, et par laquelle le spectateur investit le récit. Puis il semble que ce soit là, dans cette présence augurale et sous-jacente, que réside toute l'efficacité et le mystère de l'expérience narrative et cinématographique fictive ou documentaire.

2.1. Phénoménologie du film et de sa réception

Dans son texte intitulé *La spatialité du corps propre et la motricité*, Maurice Merleau-Ponty définit la perception comme un processus de projection impliquant à la fois le corps et la pensée d'un « sujet percevant » considéré comme indivise. En comparant les aptitudes cognitives d'un sujet dit « normal » aux troubles perceptifs et moteurs d'un sujet dit « malade », l'auteur démontre également que le sens est non pas inhérent à certains contenus universels, mais procède plutôt du mouvement réel ou virtuel généré par le sujet percevant au cours de chaque expérience perceptive. Si, comme l'affirme Merleau-Ponty, la perception ne peut se concevoir sans l'implication corporelle du sujet percevant, alors comment expliquer, par exemple, la réception de l'installation vidéo *Dammi i colori* ou de toute œuvre cinématographique documentaire? Qu'advient-il du corps et des pensées du visiteur qui investit l'espace de projection? Quel type de mouvements le film suscite-t-il? Et ceux-ci influencent-ils la manière dont le spectateur donne sens au récit qui se déploie devant lui?

Au cours de son étude, Maurice Merleau-Ponty définit le corps du sujet percevant non seulement comme une structure spatio-temporelle mobilisée dans un « ici » et un

⁴² *Ibid.*, p. 47.

⁴³ *Ibid.*, p. 52.

« maintenant », mais également comme « un système ouvert d'infinité de positions équivalentes dans d'autres orientations⁴⁴. » Ce système d'équivalence ou « schéma corporel » peut également se comprendre comme une expression du corps dans le monde, ou plus précisément comme une posture corporelle qui apparaît en vue d'une certaine tâche à accomplir⁴⁵. L'espace extérieur et le schéma corporel forment donc, selon l'auteur, un système dynamique où la spatialité du corps propre s'accomplit⁴⁶.

Merleau-Ponty précise également que les stimuli provenant du monde extérieur éveillent chez le sujet dit « normal » deux formes possibles de mouvements : d'une part, des mouvements concrets ou « actuels » qui adhèrent au monde donné, et d'autre part, des mouvements abstraits ou « virtuels » rendus possibles grâce à une fonction de projection qui consiste à ménager au devant du sujet du mouvement « un espace libre où ce qui n'existe pas naturellement peut prendre un semblant d'existence⁴⁷. » Ainsi, le sujet percevant inaugure des mouvements abstraits chaque fois qu'il trace des frontières dans le monde donné et qu'il élabore des systèmes de signification dans lesquels, tel un comédien, il peut s'irréaliser. Merleau-Ponty souligne en ce sens que le corps propre s'offre non seulement comme un moyen d'insertion dans un entourage familier, mais qu'il peut aussi se détacher de sa situation vitale, se glisser dans un corps fantôme et cohabiter dans un « là-bas » virtuel ou imaginaire⁴⁸.

Dans son livre intitulé *Film, perception et mémoire*, le théoricien Jean-Pierre Esquenazi analyse les configurations d'espace-temps générées à la fois par le film et son spectateur, puis propose une définition de l'expérience cinématographique qui rend opératoires les notions développées par Maurice Merleau-Ponty. Dans un chapitre dédié à l'analyse phénoménologique du film et de sa réception, l'auteur démontre que son objet d'étude immobilise non seulement le corps propre du spectateur, mais qu'il fait également disparaître le « schéma corporel » ou corps imaginaire de ce dernier, soit ce que le sujet imagine de son corps au moment où il s'apprête à l'utiliser⁴⁹. Le cinéma institue l'oubli de ce corps qui

⁴⁴ Merleau-Ponty, *Op. cit.*, p. 165.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 116-117.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 119.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 129.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 121-122.

⁴⁹ Jean-Pierre Esquenazi, *Film, perception et mémoire*, Paris, L'Harmattan, 1994. p. 103-104.

permet au sujet d'être au monde, puis le conduit vers un ailleurs vacillant, un espace-temps « autre » qui ne subsiste que momentanément. L'acte du film consisterait, en ce sens, en la production d'un nouveau corps éphémère que le spectateur reconnaît comme analogue à son corps imaginaire habituel.

À l'instar de Maurice Merleau-Ponty et Song Lijun, la perception se définit donc, pour Jean-Pierre Esquenazi, comme un processus dynamique et réciproque, une expérience intégrale où se construisent la temporalité et la spatialité du monde réel ou virtuel dans lequel se projette le sujet percevant. En proposant une structuration progressive du temps et des événements, le film agit toutefois comme un « individu mémoriel » qui organise les interprétations et les attentes du spectateur⁵⁰. Le film installe en fait une fêlure dans le monde donné; il propose un espace-temps « autre » dans lequel se développe le récit. Le spectateur, quant à lui, participe à la genèse et à l'étalement de ce nouvel espace-temps en s'impliquant dans le mouvement proposé par le film⁵¹. Jean-Pierre Esquenazi précise en ce sens que le récit se poursuit tant que ce spectateur demeure « en phase » avec le film, c'est-à-dire tant que son positionnement affectif est conforme au déroulement du récit. Ainsi, bien que les opérations de configuration du corps imaginaire donnent forme au récit filmique, c'est seulement dans l'exploration de ce corps que ce dernier prend sens pour le spectateur. Comme le soulignait Maurice Merleau-Ponty dans son texte « La spatialité du corps propre et la motricité », le spectateur peut donner une signification « aux fantômes » qui s'offrent à lui parce qu'il coexiste provisoirement avec eux dans l'imaginaire⁵².

2.2. *Dammi i colori*, ou le montage linéaire

Bien que la triangulation sujet/objet/spectateur explique les logiques qui sous-tendent la formation du discours cinématographique documentaire, c'est dans la consécution des plans et dans l'exploration d'un « ailleurs » spatial et temporel que le film devient histoire. Avant de s'attarder aux formes atypiques du récit documentaire, on peut ici se demander, à la lumière de l'analyse qui précède, comment se structure le récit de l'œuvre d'Anri Sala. Quelles configurations d'espace-temps son film produit-il? Et dans quel espace-temps le spectateur se projette-t-il?

Dammi i colori semble de prime abord entraîner le spectateur dans un passé récent qui

⁵⁰ *Ibid.*, p. 14.

⁵¹ *Ibid.*, p. 15.

⁵² Merleau-Ponty, *Op. cit.*, p. 154-155.

peut se comprendre comme le moment du témoignage d'Edi Rama, ou plus précisément comme le moment de la captation de la trame sonore sur laquelle repose le récit. Le spectateur qui se laisse happer par le film et qui s'attarde devant la surface de projection distingue alors, sur la surface des bâtiments, les couleurs vives maintes fois évoquées. La caméra arpente l'espace; elle tente de rejoindre la parole du maire. Au cours de ses longs et lents travellings, elle dévoile toutefois des rues désertes, des façades irrégulières qui attestent d'une époque révolue, une ville plongée dans le noir. Rapidement, le narrateur apparaît comme le témoin de l'invisible. Certes, des couleurs habillent les murs, mais l'idée de la communauté reste intangible et illusoire aux yeux du spectateur.

Bien que *Dammi i colori* exploite les subtilités du langage cinématographique et provoque une expérience perceptive normalement associée au long métrage fictif ou documentaire, elle demeure néanmoins une installation qui se définit avant tout par un environnement physique contrôlé. Alors comment le dispositif de l'installation influence-t-il la réception de l'œuvre? Participe-t-il à l'expérience cinématographique du spectateur? Si oui, quelles configurations d'espace-temps propose-il? En désignant l'écran de grand format comme le lieu de diffusion des images sonores, puis en disposant face à celui-ci quelques sièges qui assignent une place au visiteur, Anri Sala emprunte dans cette œuvre le modèle cinématographique de l'image projetée. Le dispositif de projection fonctionne donc indépendamment de la présence du visiteur, et celui-ci n'a pas à rendre l'œuvre opératoire en articulant sa « préhension » des éléments matériels donnés. Comme le suggérait Merleau-Ponty dans son étude sur la perception et la motricité, *Dammi i colori* génère en ce sens des mouvements qui adhèrent non pas au monde actuel, mais qui s'élaborent dans un espace imaginaire ou « humain »⁵³. Ainsi, le spectateur s'impliquera dans l'espace de l'installation en acceptant de prendre place sur les sièges qui lui sont proposés, puis en empruntant au film un corps fantôme avec lequel il explorera l'espace-temps virtuel que le récit l'invite à aménager devant lui.

Les configurations d'espace-temps du récit filmique se voient ainsi représentées, ou « matérialisées », dans l'espace de l'installation par une scénographie qui convie le spectateur à l'immobilité. Définir l'espace et le temps du film *Dammi i colori*, c'est en ce sens exprimer l'essence de l'expérience cinématographique telle que détaillée par Jean-Pierre Esquenazi, soit la projection d'un sujet dans un espace-temps « autre » qui ne restera que virtuel et provisoire. Un espace-temps qui oscille entre l'accompli et l'inaccompli, entre l'utopie et la réalité, et qui propulse le spectateur dans une temporalité incertaine où se télescopent

⁵³ *Ibid.*, p. 128-129.

indistinctement les rêves futurs et les vestiges du passé.

Ainsi, bien que cette œuvre ouvre, comme tout documentaire, une fenêtre dévoilant un fragment du monde donné, celle-ci opère paradoxalement une déréalisation et une décélération de la réalité. Au cœur de l'espace muséal, l'expérience perceptive sera toutefois perturbée : *Dammi i colori* n'est pas seule, et une contamination sonore provient des autres œuvres vidéos environnantes. Ces sons et musiques influenceront la perception de l'œuvre : ils se superposeront à la voix du maire, accentuant parfois la portée dramatique de ses propos. Puis rapidement, ils rappelleront au spectateur que plusieurs installations restent à découvrir et que sa présence virtuelle dans ce monde surréel et austère n'est elle aussi que transitoire.

2.3. Configurations atypiques du récit documentaire

Au cinéma et en art contemporain, le récit documentaire se présente non seulement comme langage codé obéissant à des procédures narratives rigoureuses, mais d'abord comme un espace discursif ouvert et flexible, susceptible d'emprunter les formes les plus diverses. Alors que certains artistes reprennent à leur compte les stratégies du cinéma documentaire et de la télévision d'investigation, d'autres se font artistes *sampler* et questionnent les représentations de la réalité à travers le discours des images : « Le principal objectif du plagiaire sera de restaurer la dynamique et la dérive instable du sens, en s'appropriant et en recombinaut des fragments de culture⁵⁴. » Ainsi, par un usage arbitraire et singulier du tri, de la compilation, de l'inventaire et de la citation, les artistes tentent de recomposer ou de retourner les images et les narrations, puis de repenser et de revoir les histoires. Leurs œuvres, hybrides et atypiques, projettent le plus souvent le spectateur dans des dispositifs l'invitant à repérer et à traduire les miroirs argentiques du siècle dernier dans de nouveaux assemblages et de nouveaux récits.

L'œuvre informatique *Immemory*, réalisée en 1993 par le cinéaste Chris Marker, s'inscrit comme tant d'autres dans une telle démarche. Celle-ci trace l'autoportrait de l'auteur sur un fond de photographies, de films, de peintures, de textes et d'images laissant progressivement émerger de cette mémoire incomplète et fragmentée une identité mouvante, plurielle et sujette à réinterprétation constante. Ainsi, le montage linéaire se voit délaissé au profit d'une nouvelle forme de narrativité erratique et lacunaire, imputant les images et les voix d'une irrésolution et d'une impulsion vers d'autres dimensions possibles. Le documentaire et la fiction s'y interpénètrent jusqu'à inverser leur rôle, l'extrait de fiction se

⁵⁴ Yann Beauvais (dir.) et Jean-Michel Bouhours (dir.), « La propriété, c'est le vol », *Monter, sampler : l'échantillonnage généralisé*, Paris, Centre Georges Pompidou ; Paris, Scratch projection, 2000, p. 30.

faisant archive et l'actualité d'époque se présentant comme fiction improbable ou propagandiste.

Comme le souligne Giorgio Agamben dans son livre *Image et mémoire*, le cinéma du *ready-made* se situe généralement dans cette zone d'indifférence où tous les genres cinématographiques tendent à coïncider⁵⁵. En effet, comment qualifier une œuvre pourvue de narration, constituée à la fois d'images tournées par le cinéaste et d'extraits cinématographiques fictifs et documentaires? Les archives médiatiques ont-elles une valeur documentaire? Et l'art, en général, peut-il être documentaire⁵⁶? La question est vaste et complexe, et les réponses divergent le plus souvent selon les champs disciplinaires des principaux intéressés. Sans prétendre résoudre l'ensemble de ces problématiques artistiques contemporaines, le philosophe et théoricien François Niney propose, quant à lui, quelques pistes de réflexion à ce sujet.

Dans la dernière section de son étude consacrée à l'évolution historique du langage documentaire, l'auteur s'intéresse aux nouveaux dispositifs cinématographiques où se conjuguent dans un même récit les temps passé, présent et futur, le réel et le possible, l'imaginaire et l'histoire. L'auteur s'attarde plus précisément aux diverses formes empruntées par ce qu'il appelle le documentaire de mémoire, catégorie qui comprend selon lui le documentaire autobiographique constitué d'échantillons de toutes sortes. François Niney remarque de prime abord que dans l'élaboration d'un documentaire de mémoire, la nature et la valeur originelle des échantillons devient seconde relativement à la fonction qu'ils occupent dans le nouveau montage⁵⁷. Ainsi, la sélection, le statut et le genre des échantillons découle de la question qui leur est posée et de l'intrigue qui les appelle à se remettre en scène.

C'est la question du cinéaste-historien qui va en déterminer le choix, le prélèvement et en tirer un sens, c'est-à-dire leur assigner un rôle documentaire.⁵⁸

François Niney affirme ici que le cinéaste assigne lui-même à l'œuvre et à chacun des fragments qui la composent un rôle et une valeur documentaire, et ce, en réinterprétant et en enrichissant les images préexistantes d'une problématique structurante⁵⁹. Les échantillons

⁵⁵ Giorgio Agamben, *Image et mémoire*, Coll. « Arts & esthétique », Paris, Hoëbeke, 1998, p. 69.

⁵⁶ Parfait, *Op. cit.*, p. 328.

⁵⁷ Niney, *Op. cit.*, p. 255.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 254.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 254.

substitués à la culture visuelle et sonore se définissent, dans ce contexte, comme des représentations renvoyant à une « chaîne d'interprétants » qu'il convient de ressaisir et de confronter au nouvel assemblage dans lequel l'auteur et le spectateur resituent ledit échantillon⁶⁰.

Bien que constituée majoritairement de matériaux audiovisuels, il semble enfin que l'œuvre électronique *Immemory* ne puisse pas se définir comme récit documentaire, dans la mesure où la transposition sonore et visuelle d'une mémoire fragmentaire ne suffit pas, selon François Niney, à l'institution d'une problématique ou d'un discours cinématographique documentaire. Nous nous pencherons donc, dans les pages subséquentes, sur l'étude du film *Imitations of life*, réalisé en 2003 par le cinéaste Mike Hoolboom, dont les matériaux et la structure narrative nous permettra d'approfondir les observations de Niney.

2.4. Description de l'œuvre *Imitations of life*

Comme plusieurs autres créations de Mike Hoolboom, l'œuvre *Imitations of life* est constituée de films trouvés, de films de famille, d'extraits de films hollywoodiens et d'archives documentaires qui se succèdent, s'interpénètrent, se fécondent et se repoussent les uns les autres. De citations en citations, un récit lacunaire s'élabore, dévoilant la formation d'une mémoire et d'un imaginaire cinématographique fragmenté. Le montage, organisé en harmonies et en ruptures, donne consistance dans chacun des dix chapitres qui dessinent cette œuvre à une impression de sommeils troubles et de rêves éveillés.

Se pose d'emblée dans ce film la question de la reproduction de la réalité : les images sont-elles une représentation de la vie ou deviennent-elles la vie elle-même? Sur un mode intimiste, des voix-off font état de doutes quant à la mémoire des hommes et à l'invention de leur avenir. Mais que racontent ces voix exactement? Une histoire? Une confession? Un avertissement? Une prophétie? Bien que la nature du message reste incertaine, Mike Hoolboom constate dans ce film-essai l'incapacité de l'homme à changer son destin malgré toutes ses tentatives de revoir ses histoires par le biais de la documentation. Il suggère en fait que les images nous précèdent dans l'avenir, projetant vers celui-ci des modèles que nous ne pouvons que reproduire. Ainsi, comme Chris Marker dans le photo-roman *La jetée*, Mike Hoolboom se demande, dans cette œuvre particulière, de quoi sera fait le futur si celui-ci devient le passé lui-même. L'auteur se demande également comment la mémoire et les archives médiatiques s'influencent l'une l'autre et en quoi cet héritage visuel est précurseur

⁶⁰ *Ibid.*, p. 318.

de l'avenir. Dans son livre autobiographique intitulé *The plague years : a life in underground movies*, le cinéaste transpose ces mêmes préoccupations dans le récit de son enfance. Bien que ce livre ait été écrit environ cinq années avant la sortie de l'œuvre *Imitations of life*, Mike Hoolboom y insiste déjà sur le pouvoir inhibiteur des images.

À l'âge de cinq ou six ans, il se sentait déjà une grande personne, terriblement loin de l'Eden de sa naissance où il avait marché sans l'ombre de la multiplication. Il perdait tranquillement la capacité de s'inventer lui-même, s'appuyant de plus en plus sur les gestes étudiés dans les images [...] Il avait peur de partager son secret, peur que les images de sa personne transmettent une vérité qu'il ne pourrait que trahir. Alors il grandit en restant le même, figé pendant des heures dans des poses qui résumaient ses meilleurs moments.⁶¹

Entre tous ces échantillons substitués à un siècle de cinéma se glissent également quelques images tournées par Mike Hoolboom lui-même. Sa caméra s'arrête alors le plus souvent sur la figure de son neveu, Jack Hoolboom, auquel il témoigne une affection inquiète. Par le montage et l'emploi de la narration, le cinéaste suggère que le garçon est appelé à grandir dans le reflet de lui-même et des images qui l'entourent. Le film est à la fois le lieu de sa naissance et de sa perte. Comme le mentionne le théoricien et commissaire Philip Monk, l'image reproduit la réalité de l'enfant et l'inscrit, par le fait même, dans le monde ; mais la réalité de l'image l'expulse de lui-même, le dématérialise et, en ce sens, conjure son avenir⁶². Dans ce même ordre d'idées, Mike Hoolboom évoque dans son livre autobiographique la manière dont les images du cinéma ont influencé, lorsqu'il était petit, l'idée qu'il se faisait de sa future personne.

[...] je laissais les images défiler sur moi, cherchant dans ces visages quelques signes de la personne que je pourrais devenir. Pour nous, les films n'avaient rien du passé, mais avaient tout à voir avec le futur.⁶³

On retrouve enfin, dans l'œuvre *Imitations of life*, quatre autres portraits entièrement tournés par le cinéaste. Ceux-ci représentent tous, chacun à leur manière, des personnages anonymes affligés par les images qui les entourent. Dans l'un d'entre eux, par exemple, un

⁶¹ Mike Hoolboom, *Plague years : A life in underground movies*, Toronto, YYY Books, 1998, p. 22. « He felt himself, at the age of five or six, already grown old, terribly far from Eden of his birth, where he had walk without the shadow of multiplication. Slowly, he was loosing the capacity to invent himself, leaning increasingly on gestures studied in pictures [...] He was afraid to share his secret to the world : that the images that surrounded him conveyed a truth he would only betray. And so he grew increasingly still, locked for hours in a collection of poses that summarized his finest moments. » (Notre traduction)

⁶² Philip Monk, *Birth to Cinema : Mike Hoolbooms Invisible Man*, Toronto, Art Gallery of York University, 10 janvier 2005, <http://www.yorku.ca/gyu/gyu.yblog/2005/Jan/10>, consulté le 5 novembre 2005.

⁶³ Hoolboom, *Op. cit.*, p. 20-21. « [...] I just let it wash over me, looking into their faces for some sign of the person I might become. For us, movies were never about the past, but the future. » (Notre traduction)

homme évoque sa propre naissance. Le corps submergé par des images, il confie, en voix off, qu'il est né avec l'incapacité de laisser hors de lui ce qui est extérieur à lui-même. Dans un autre de ces quatre chapitres, un homme tente de faire son autoportrait, mais quelque chose dans le reflet de l'image le définit comme différent. En entrevue, Mike Hoolboom explique ce chapitre particulier en se référant aux notions de Walter Benjamin : « [...] ce personnage est dans la reproduction de lui-même, il a perdu son aura [...] »⁶⁴

2.5. *Imitations of life*, ou les images renversées

La démarche artistique de Mike Hoolboom s'apparente non seulement à celle de nombreux artistes plasticiens, mais également à celle des artistes *samplers*, DJ ou musiciens élaborant des œuvres à partir de *found footage*, soit des échantillons de toutes sortes substitués à la culture visuelle ou sonore. En effet, comme le remarque l'auteur Denis Chevalier dans son essai intitulé *Ouverture du champ musical*, les artistes *samplers* sélectionnent à l'instar de Mike Hoolboom des extraits dotés d'une charge émotionnelle véhiculée par les traces d'un autre temps. Ils détournent ces échantillons de leur sens premier, réouvrent d'anciennes voies esthétiques, puis illustrent par un nouvel assemblage la permanence ou l'évolution de problématiques à travers les âges⁶⁵. Ils se positionnent, en ce sens, comme des spectateurs qui formalisent et expérimentent la culture de récepteur qu'ils se sont constituée⁶⁶.

Il semble que le film *Imitations of life* puisse également se comparer à une œuvre bien connue des théoriciens de la vidéo et de Mike Hoolboom lui-même, soit *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard. Comme dans le cas qui nous intéresse, cette œuvre traite avant tout le matériau cinématographique comme du *found footage* de la mémoire, laissant apparaître par la juxtaposition hétéroclite d'extraits cinématographiques les rapprochements, chocs et contiguïtés qui se produisent entre les images⁶⁷ : « Il n'y a [dans cette œuvre] que des ré-enchaînements soumis à la coupure, au lieu de coupures soumises à l'enchaînement. Au lieu d'une image après l'autre, il y a une image plus une autre⁶⁸. » Dans son livre intitulé

⁶⁴ Hi Mom! Film Festival, *Interview with Mike Hoolboom – Imitations of life*, www.himomfilmfestival.org/mod.php?mod=userpage&page_id=8, consulté le 5 novembre 2005 « [...] he has now entered the region of reproduction, lost his aura as Benjamin might say [...] » (Notre traduction)

⁶⁵ Denis Chevalier, « Ouverture du champ musical », *Monter, sampler : l'échantillonnage généralisé*, Paris, Centre Georges Pompidou ; Paris, Scratch projection, 2000, p. 64.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 66.

⁶⁷ Parfait, *Op. cit.*, p. 296.

⁶⁸ Deleuze, *L'image-temps*, Paris, Éditions de minuit, 1985, p. 278-279.

Vidéo : un art contemporain, l'auteure Françoise Parfait précise pour sa part qu'en utilisant tout le vocabulaire de la syntaxe vidéographique - surimpression, incrustation, répétition, matière pixellisée - Jean-Luc Godard confronte dans cette œuvre l'Histoire universelle et cinématographique à une autre histoire plus changeante et personnelle, celle de la subjectivité. Comme dans le film de Mike Hoolboom, le spectateur y est appelé à reconnaître certaines images, à établir des connexions entre celles-ci, à s'y arrêter pendant que le défilement continue, puis à revenir à ce qui se trouve à l'écran, de nouvelles formes, d'autres images, laissant place à de nouvelles associations et à de nouveaux emprunts.

Les œuvres *Imitations of life* et *Histoire(s) du cinéma* peuvent à leur tour se comparer au « traditionnel » film de famille, dans la mesure où elles projettent le spectateur non pas dans une histoire pré-établie, mais plutôt dans un dispositif l'invitant à élaborer lui-même son propre récit. Dans son livre intitulé *Film, perception et mémoire*, l'auteur Jean-Pierre Esquenazi souligne en effet que chacun des fragments du film de famille possède un pouvoir d'évocation propre, provoquant chez le spectateur des remémorations sans rapport direct les unes avec les autres⁶⁹. Le film de famille suscite en ce sens deux types de reconnaissance, soit une reconnaissance externe, liée au décor de la circonstance, et une autre interne, liée à l'agencement des fragments dans le film : « Le spectateur est à la fois dans le film (il s'y reconnaît) et hors du film (il en accepte l'ordre)⁷⁰. » Le caractère fragmentaire et disloqué du film de famille ne gêne donc pas sa réception pour autant que le spectateur se reconnaisse dans les images ou les segments qui la composent.

En chacun des fragments du film de famille se trouve ainsi l'affirmation d'une individualité qui, selon Jean-Pierre Esquenazi, doit se comprendre comme le « corps familial⁷¹ » du spectateur. Transposée à l'œuvre *Imitations of life*, cette individualité pourrait plutôt se comprendre comme la culture cinématographique du regardeur. En se basant sur les propos de ce même auteur, nous pouvons conclure, dans un premier temps, que les matériaux constitutifs du film de famille et de l'œuvre *Imitations of life* suscitent d'une part une multitude de micro-récits dans l'imaginaire du spectateur, et constituent d'autre part la mémoire propre du spectateur qui s'identifie à ces images.

Nous pouvons également conclure, à la lumière de cette analyse, que l'originalité de la proposition cinématographique de Mike Hoolboom réside dans la constitution du récit

⁶⁹ Jean-Pierre Esquenazi, *Op. cit.*, p. 31 et 36.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 35.

⁷¹ *Ibid.*, p. 38.

filmique lui-même, et non pas dans le dispositif de présentation de son œuvre. À l'instar du film fictif ou documentaire classique, *Imitations of life* se présente en effet sur grand écran, dans le silence et l'obscurité de la salle de cinéma, instituant ainsi, dès les premières images, l'oubli du corps propre du spectateur. Toutefois, plutôt que d'attirer celui-ci vers un ailleurs explicite, homogène et résolu, l'œuvre le propulse dans une multitude d'espaces-temps composites et discontinus, générés par la diversité des échantillons. Bien qu'immobilisé dans son siège, le spectateur se retrouve ainsi impliqué dans un mouvement cinématographique inusité, celui d'adhérer à un univers qui procède de ses propres connaissances, de son propre imaginaire et de sa mémoire. Inspiré par l'œuvre de Hoolboom, nous avons pour notre part également privilégié une telle approche dans notre travail d'expérimentation (chap. 3).

2.6. Échantillonnage et mémoire

Analyser et décrire le travail des artistes *samplers* ou des cinéastes comme Jean-Luc Godard, Mike Hoolboom ou Chris Marker conduit généralement à une utilisation indistincte des termes « échantillons », « artefacts », « archives » ou « documents ». Dans son essai intitulé *Les archives*, Krzysztof Pomian insiste quant à lui sur le caractère instable de la notion d'archive ainsi que sur les rapports complexes et variables que chacun de ces termes entretient l'un avec l'autre. En se basant sur la loi française sur les archives du 3 janvier 1979, l'auteur souligne d'emblée que tout « document » est considéré comme « archive » dans la mesure où celui-ci se définit comme « un objet porteur de signes attachés ou incorporés à un support matériel⁷². » Tout « artefact » peut ainsi devenir « document » pour autant qu'il soit sorti de son contexte et étudié en tant que témoin « des activités auxquelles il doit sa forme, sa texture et ses fonctions⁷³. »

« Tout ce qui est « monument » pour quelqu'un sert de « document » à quelqu'un d'autre, et inversement⁷⁴ », affirmait Erwin Panofski dans son célèbre livre *L'œuvre d'art et ses significations*. Bien que le monument et le document puissent effectivement se comprendre comme les deux extrémités d'un même spectre, Krzysztof Pomian établit néanmoins une distinction entre chacun de ces termes : le document agit comme preuve et comporte, de prime abord, « une référence explicite à des faits visibles ou observables⁷⁵. »

⁷² Krzysztof Pomian, « Les archives », *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984, p. 164.

⁷³ *Ibid.*, p. 164.

⁷⁴ Erwin Panofski, *L'œuvre d'art et ses significations*, Paris, Gallimard, 1969, p. 38.

⁷⁵ Pomian, *Op. cit.*, p. 167.

Contrairement au monument, il doit être déchiffré et critiqué pour se définir comme tel. Le monument ou œuvre d'art, quant à lui, est produit pour frapper le regard du spectateur, puis orienter son imagination et sa pensée vers l'invisible, en particulier vers le passé « qu'il a pour but de glorifier [...] [ou vers] l'avenir dans lequel il doit susciter l'admiration⁷⁶. »

Toute archive, ou tout document d'archive, peut donc devenir monument dans la mesure où celui-ci ne laisse plus qu'entrevoir des vestiges fragmentaires et décontextualisés des signes qui lui sont incorporés. Comme le monument, l'archive acquiert alors une référence au passé, elle renvoie « à quelque chose qui a été visible mais qui ne l'est plus ». Ainsi, comme toute archive, les échantillons constitutifs du film *Imitations of life* semblent osciller entre chacune de ces catégories : ils se définissent tantôt comme de simple artefacts, tantôt comme des fragments de monuments devenus archives, et inversement.

En juxtaposant dans une même œuvre des films de famille, des films industriels, des extraits de films hollywoodiens ainsi que des extraits du début du cinéma, Mike Hoolboom souligne, dans un premier temps, l'évolution du médium cinématographique. Plutôt que de disparaître dans ce qu'il donne à voir, le film se montre, dans cette œuvre, en tant que tel⁷⁷. L'impression lumineuse et le grain propre à chaque support deviennent en fait des empreintes renvoyant au passé et à l'histoire. Comme tout artefact, chaque image du film *Imitations of life* est donc susceptible de devenir document, pour autant qu'elle soit consultée et étudiée en regard de la question qui lui est posée.

Toutefois, à la différence du discours historien, le langage audiovisuel se prête mal aux architectures conceptuelles et aux exposés. Qu'il soit fictif ou documentaire, le récit cinématographique ne prend forme, nous l'avons démontré, que dans la juxtaposition ininterrompue des images et dans la durée. Dans le cas de l'œuvre *Imitations of life*, par exemple, l'auteur développe son propos par un enchaînement très rapide des échantillons sélectionnés. Ainsi, même doté d'une culture cinématographique hors pair, il devient impossible pour le spectateur d'identifier toutes les images. Dans la majorité des cas, la reconnaissance échoue, l'image reste actuelle, puis s'éveille un sentiment de déjà vu ou de passé « en général ». Ainsi, bien que le matériau filmique renvoie « le sujet observant » aux notions d'artefact et de document, l'image projetée reconduit l'archive à son lieu d'origine, soit à l'œuvre cinématographique, ou au « monument », auquel elle a été substituée. Et bien que « l'intrigue » du cinéaste confère à chaque extrait cinématographique une valeur

⁷⁶ *Ibid.*, p. 166.

⁷⁷ Agamben, *Op. cit.*, p. 74-75.

documentaire, le montage, organisé en harmonies et en ruptures, les réinvestit aussitôt d'une référence explicite à l'invisible, les renvoyant ainsi à leur état premier, celui de monument.

2.7. Mémoire, histoire et narrativité

L'étude des matériaux artistiques constitutifs du documentaire de mémoire comporte inévitablement des risques de confusion entre passé et images du passé, imagination et souvenirs, mémoire et histoire. En resituant dans ce nouvel espace-temps les images d'un siècle de cinéma, le cinéaste-documentariste s'approprie non seulement les artefacts et archives donnant corps à ce qu'on appelle la tradition cinématographique, mais également le principal outil de l'historien. Au cinéma comme en histoire, le récit se réalise par le montage et par la traduction d'un temps dans un autre. Et si, dans les deux cas, la mémoire en tant qu'expérience spontanée, vivante et intérieure échappe à ce dernier, c'est que l'archive se présente au cinéaste et à l'historien comme la trace fragmentaire d'une mémoire qui refuse d'être objectivée⁷⁸.

Dans l'introduction de son célèbre ouvrage intitulé *Lieux de mémoire*, Pierre Nora oppose les termes « mémoire » et « histoire » en soulignant d'une part, les caractères distinctifs des opérations mnémonique et historiographique, et d'autre part, l'ambiguïté des discours justifiant l'expansion patrimoniale actuelle. La mémoire peut se comprendre, selon cet auteur, comme un phénomène ouvert à la dialectique du souvenir et de l'amnésie, une expérience toujours actuelle, vécue au présent, alimentée de souvenirs flous et télescopants, globaux ou fragmentaires, symboliques ou particuliers. L'histoire, quant à elle, renvoie à la production savante, à la reconstruction anonyme, toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus⁷⁹.

Entre mémoire et histoire s'imisce donc objectivation et différentes temporalités. En effet, l'histoire s'empare des traces du passé pour réactiver la mémoire collective présente, mais ce faisant, elle s'oppose à la nature erratique du souvenir. Le temps de la mémoire, toujours fluctuant, reste inexorablement infléchi, modifié ou remanié en regard des expériences ultérieures qui l'investissent de significations nouvelles⁸⁰. Bien que la mémoire se dérobe à l'archive, le procédé mnémonique peut-il néanmoins être ravivé par le processus

⁷⁸ Niney, *Op. cit.*, p. 26.

⁷⁹ Pierre Nora, « Entre Mémoire et Histoire », *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984, p. 19.

⁸⁰ Antoine Prost, *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, Point Seuil, 1996, p. 113; Cité dans Niney, *Op. cit.*, p. 250.

narratif documentaire? Comme dans le film de famille, le récit documentaire peut-il se déployer et se définir comme la mémoire propre du spectateur investi par les images?

Le temps de l'histoire n'est pas celui d'une mémoire. Il incombe à l'historien de le reconstruire en rendant compte de l'enchaînement des événements et de leurs articulations conceptuelles significatives, avec et au-delà de la mémoire des contemporains. Le travail du documentariste est un peu différent, en raison du matériau et du langage dont il dispose [...] Sa matière première, ce sont les tissus de la mémoire fixés (et falsifiés) par les images mouvantes, révélés (et déformés) par le commentaire d'époque et la parole d'aujourd'hui. S'il perd en objectivation conceptuelle, le film a la capacité, que n'a pas l'écrit, de jouer sur l'écart entre ce qui se dit et ce qui se voit [...] de nous faire ressentir ce qui se disait et montrait hier à la lumière ce qu'on y entend résonner aujourd'hui.⁸¹

Dans le documentaire *Imitations of life*, la narration est à cent lieux des images. Elle contredit leur présence en les projetant dans d'autres temporalités, celles de leur naissance, de leur réception première, puis de leur entrée dans cette histoire singulière qu'on appelle la tradition cinématographique. Cette narration tantôt écrite, le plus souvent parlée, ouvre ainsi la voie au retour vers les origines de l'image, « non comme site que l'on visite mais comme nœud de relations⁸². » Elle invite le spectateur à reconnaître certaines images, à s'y arrêter pendant que le défilement continue, à revenir à ce qui se trouve à l'écran, soit d'autres images, laissant place à de nouveaux souvenirs, de nouveaux emprunts. Ainsi réfractées, les images constitutives du film *Imitations of life* ne subsistent plus seulement comme lieux d'une mémoire consignée; elles intériorisent l'histoire et en charrient les souvenirs comme des visions intimes et pourvues d'une certaine affectivité.

Le montage audiovisuel, télescopique et syncopé, organisé en harmonies et en ruptures, amplifie le dialogue entre les images, la voix et les images, mais également le dialogue entre la narration et la mémoire du spectateur via les images. Dans un tel contexte, l'Histoire ne se présente pas comme une reconstitution objective et incomplète du passé, mais comme temps vécu : « La conscience historique apparaît comme la seule faculté dont l'homme dispose pour ordonner tout à la fois la mémoire de son espèce et de sa personne⁸³. » On peut ainsi conclure que dans tout documentaire de mémoire, l'Histoire se transfigure en histoires composites et plurielles, personnalisées et toujours actuelles. Le spectateur y part en reconnaissance; entre ici et là-bas, aujourd'hui et naguère, se trame une multitude de récits conjuguant objectivité et subjectivité, amnésie et mémoire, souvenir et histoire.

⁸¹ Niney, *Op. cit.*, p. 250.

⁸² *Ibid.*, p. 100.

⁸³ *Ibid.*, p. 101.

CHAPITRE III

RÉCIT D'ARCHIVE ET NARRATIVITÉ

C'est pourquoi nous présenterons les choses vues pour vues et les choses entendues pour entendues, en sorte que notre livre soit sincère et que ses propos ne puissent être taxés de fables⁸⁴.

Marco Polo, *Le devisement du monde*

Faire parler l'image et imaginer par le mot, amplifier le dialogue non seulement entre les images, la voix et les images, mais également entre la narration et la mémoire du spectateur via les images. Tel est, selon François Niney, la solution proposée par les artistes pour éveiller l'imaginaire du spectateur, combattre les standards réducteurs, éprouver nos visions du monde et en projeter de nouvelles⁸⁵.

En effet, bien que le film s'appréhende tant dans la succession de schèmes optiques que dans le déploiement d'un rythme et d'une durée, celui-ci se présente avant tout comme un espace temporel et discursif où des associations de pensées, de mobiles et de gestes donnent sens aux personnages et aux événements. À l'instar de plusieurs formes littéraires, le récit filmique repose ainsi sur une pléiade de conventions narratives orchestrant les émotions et interprétations du spectateur, puis favorisant son avancée dans un espace-temps « autre » circonscrit par le film : « Si le roman est un récit qui s'organise en monde, le film est un monde qui s'organise en récit⁸⁶. » Sans renoncer à cette possibilité spécifique du roman et du

⁸⁴ Marco Polo, *Le devisement du monde: le livre des merveilles*, Paris, F. Maspero, 1980, 2 vol.

⁸⁵ Niney, *Op. cit.*, p. 96.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 54.

cinéma « d'être une histoire du monde », plusieurs artistes plasticiens, romanciers, poètes ou cinéastes cherchent néanmoins à démanteler les modèles narratifs préfabriqués au profit d'une nouvelle forme de narrativité ouverte, erratique et lacunaire, laissant aux images et aux voix une part d'indétermination et une échappée vers d'autres dimensions possibles.

« Tout récit fait des impasses, que la réalité dépasse⁸⁷. » S'il y a un regain d'intérêt pour la narrativité et ses effets, il semble que les artistes cherchent désormais à redéfinir la syntaxe narrative elle-même via l'utilisation de matériaux qui favorisent l'écart poétique entre réel et représentation, référent et signification. Nous avons vu que tout un pan des propositions plastiques et cinématographiques actuelles témoignent ainsi d'une rupture en profondeur avec le récit auto-explicatif et directionnel, privilégiant plutôt de nouvelles procédures narratives non-fictionnelles ou documentaires, voire historiographiques⁸⁸. Dans les œuvres de romanciers comme Pierre Bergounioux et Patrick Modiano, puis dans celles de cinéastes comme Jean-Luc Godard et Mike Hoolboom, la montée en puissance du motif de l'archive en est la marque la plus forte. En effet, celle-ci impose au récit l'effcience d'un réel éthéré et fragmentaire, rechargé vers l'arrière et ressaisi non dans un désir de réalisme, mais plutôt pour ce que ce réel a de fragile, d'ambigu et d'intraitable : « L'archive est souvent le point de départ d'interprétations multiples, de versions incertaines, de reconstitutions partielles, de jeux polyphoniques⁸⁹. »

L'archive ébranle le récit. Elle offre des résistances, déplace des évidences, donne lieu à des montages où les fonctions organisatrices de l'intrigue s'inclinent devant une plus importante mission mémorielle, instaurant un rapport complexe à l'Histoire dont elle est le dépôt⁹⁰. À la fois témoin manifeste, réserve d'affects et refuge de vérités abscones, les artistes la choisissent pour découvrir, reconsidérer, voire inventer le passé, et saisir rétrospectivement le sens de ce qui a eu lieu. Qu'il emprunte une forme littéraire ou cinématographique, le récit d'archive s'offre ainsi comme un modèle permettant de mieux circonscrire l'espace postmoderne d'une mémoire culturelle composée d'items, de résidus et de traces, implorant d'être repérés, collectés et assemblés en une multitude de façons, dans une variété de perspectives⁹¹.

⁸⁷ Marielle Macé, « Le réel à l'état du passé », *Poétiques de l'archive*, Chicoutimi, Protée, 2007, p. 45.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 45.

⁸⁹ Marie-Pascale Huglo, *Poétiques de l'archive*, Chicoutimi, Protée, 2007, p. 8.

⁹⁰ Macé, *Op. Cit.*, p. 46.

⁹¹ Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Harvard

3.1. Matériaux d'archive et petite histoire

«L'archive travaille toujours et a priori contre elle-même⁹²», affirme d'emblée Jacques Derrida dans son livre intitulé *Mal d'archive*. En s'appuyant sur les travaux de Sigmund Freud, le philosophe soutient en fait qu'une pulsion de violence et de destruction s'oppose à la volonté de préservation inhérente à tout acte d'archivage. Le processus d'archivage pousserait paradoxalement à l'oubli, à l'annihilation de la mémoire, à l'éradication de ce qui ne se réduit jamais à l'archive et au dispositif monumental ou documentaire⁹³. Devons-nous, comme le suggère Jacques Derrida, percevoir les archives célébrées par les artistes plasticiens, romanciers, poètes ou cinéastes comme les lieux d'une mémoire consignée? À l'instar des échantillons cinématographiques de l'œuvre *Imitations of life*, les archives domestiques peuvent-elles se réactualiser dans leur fonction de mémoire? Si oui, comment cette conversion s'opère-t-elle?

Dans son ouvrage intitulé *Family Frames : Photography, Narrative and Postmemory*, l'auteure Marianne Hirsch s'intéresse au caractère attractif et patelin de la photographie domestique, à la manière dont celle-ci détermine à la fois la mémoire et les identités personnelle, familiale et culturelle, ainsi qu'aux stratégies artistiques contemporaines généralement mises de l'avant afin d'éprouver ces mythes et conventions. Bien que son étude s'applique d'abord à des œuvres concernées par le souvenir de l'holocauste et des exodes massifs qui en ont découlé, celle-ci s'attarde néanmoins aux dispositifs littéraires, installatifs ou cinématographiques ayant la particularité de relancer l'archive dans le mouvement du récit. À l'instar des théories défendues par Hal Foster dans son livre *Le retour du réel*, Hirsch observe que s'opère généralement dans les œuvres dites « postmodernistes » un glissement du modèle horizontal et spatial de l'image-comme-paysage vers un modèle vertical et temporel de l'image-comme-réseau-d'informations⁹⁴. Ainsi, dans la pratique, l'image - ou l'archive - se retrouve non seulement offerte à la vue, mais à la fois révélée et éclipsée par une couche verbale qui interroge son histoire, sa structure et ses effets, accentuant la multiplicité et la réflexivité des regards.

Écrire l'image afin de la retirer de la mortification et de la rendre à la vie. Sans réduire

University Press, 1997, p. 13.

⁹² Jacques Derrida, *Mal d'archive : une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995, p. 26.

⁹³ *Ibid.*, p. 26.

⁹⁴ Hal Foster, « Portrait de l'artiste en ethnographe », *Le retour du réel : situation actuelle de l'avant-garde*, Bruxelles, La lettre volée, 2005, p. 245-246.

l'hypothèse de l'auteure à une équation trop simpliste confondant prise de vue et fixité, mouvement et textualité, il semble néanmoins que l'adjonction de la voix à l'image engendre la constitution de « webs narratifs », qui à l'instar de la mémoire, demeurent inexorablement ouverts à la dialectique de l'objectivité et de la subjectivité, du souvenir et de l'oubli. L'archive photographique ou cinématographique et la narration agissent dans ce contexte comme les instruments et médiums d'une mémoire s'arc-boutant sur un double système de classification et de remisage, de réactivation et de retrouvailles⁹⁵.

Raviver un souvenir via l'image implique toutefois une contiguïté préexistante ou passée avec celle-ci ou avec la réalité représentée. Comment les artistes exploitent-ils et recyclent-ils les archives éparses, anonymes et isolées, détachées de leur source première et oubliées de tous depuis de nombreuses années? Ces images peuvent-elles éveiller une mémoire toujours actuelle, vécue au présent, alimentée de souvenirs flous et télescopants, globaux ou fragmentaires, symboliques ou particuliers?

Plutôt que de disparaître dans ce qu'elle donne à voir, l'archive audiovisuelle se montre en tant que telle. Face à celle-ci, le spectateur se retrouve non seulement happé par le défilement ininterrompu du film projeté, mais il se voit également interpellé par les stigmates qui meurtrissent les images et témoignent de la matérialité et de la vétusté du support. Ainsi, non seulement perçoit-il des figures fantomatiques, lointaines et mystérieuses, porteuses de ce que Walter Benjamin appelle impudemment « une beauté chargée de mélancolie⁹⁶ », mais d'abord et avant tout le temps lui-même, voire plusieurs couches de temps mises en correspondance et traduites tantôt par les poses rituelles et prévisibles des différents protagonistes, tantôt par la disparition progressive et certaine de l'impression lumineuse.

La recherche des matériaux constitutifs de *Doucement... repartir* nous a permis d'éprouver ce postulat de base généralement admis par les philosophes et théoriciens s'intéressant à la phénoménologie du film et de sa réception. Dans notre quête, nous avons visionné une quantité imposante de films de famille de courte, moyenne ou longue durée,

⁹⁵ Hirsch, *Op. cit.*, p. 22.

⁹⁶ Dans le deuxième chapitre de son célèbre essai *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, le philosophe Walter Benjamin souligne que la matérialité de l'œuvre d'art certifie son authenticité, et que son existence dans un « ici » et « maintenant » unique inscrit cet objet dans une tradition. En ce sens, Benjamin définit l'*aura* de l'œuvre d'art originale comme « l'apparition unique d'un lointain, si proche soit-il. » Bien que le film et la photographie soient donc dépourvus d'*aura*, Benjamin affirme que plusieurs de ses contemporains tentent d'induire une valeur rituelle à ce qui est mécaniquement reproduit. Il observe en fait que le culte du souvenir des êtres aimés, absents ou défunts, offre au sens rituel de l'œuvre d'art un dernier refuge. À titre d'exemple, l'auteur observe que les anciens portraits photographiques portent en eux un semblant d'*aura* qu'il définit comme « une beauté chargée de mélancolie ». Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » (1936), *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 150.

captés, conservés et légués à la collectivité depuis le début des années 1920 jusqu'à aujourd'hui⁹⁷. D'emblée, nous les avons préférés aux films éducatifs ou corporatifs provenant de la production privée et gouvernementale, ceux-ci véhiculant des qualités sensibles et des sujets généralement inexistantes dans les documents officiels. Souvent modestes et frivoles, tournés dans le but premier de conserver un souvenir de ses rassemblements et déplacements au Québec ou à l'étranger, ces films se sont révélés particulièrement riches en scènes de vie familiale au quotidien, de fêtes, de voyages et de loisirs. Puis, peu à peu, nous avons découvert que ceux-ci se résumaient non seulement aux mêmes activités familiales, mais aux mêmes images, aux mêmes points de vue : plans larges de la résidence familiale et du décor environnant, gros plans des convives rassemblés autour d'une table généreuse, des enfants jouant à la balle, se baignant ou circulant à vélo... caméra fluide et nerveuse, à l'écoute des gens, toujours aux aguets (appendice A).

Notre propre enquête dévoile ainsi une parenté d'intention, de forme et de contenu entre chacun des fonds familiaux consultés. En effet, quelque soit l'époque ou le rang social des différents cinéastes-amateurs, ceux-ci immortalisent tour à tour les mêmes jeux et loisirs, les mêmes fanfaronnades spontanées des hommes et des enfants, les mêmes sourires timides des jeunes femmes piégées par l'objectif. Devant l'immensité du lot, les visages en viennent à se confondre les uns avec les autres, rapidement la petite histoire des familles et des individus devient secondaire, leurs noms se dérobent à la mémoire, puis les images s'estompent, elles s'universalisent et replongent dans l'anonymat.

À l'instar des photographies étudiées par Marianne Hirsch, les bobines de films Super 8 retrouvés dans les greniers familiaux inspirent donc une interprétation duelle ou hybride, oscillant entre la reconnaissance et un sentiment de déjà-vu ou de passé « en général ». En affichant les traces physiques de son histoire, puis en employant inlassablement les mêmes conventions de forme et de mise en scène, ces archives engendrent chez le spectateur une identification extrafamiliale, basée sur les notions de la famille, du trépas et de la disparition⁹⁸. Ainsi, à l'instar des échantillons du film *Imitations of life*, celui-ci peut les adopter comme des éléments constitutifs de sa propre mémoire, puis émettre une réponse unique et personnelle au film, même s'il ne reconnaît aucun lieu, aucun visage, dans les segments qui le composent.

⁹⁷ La recherche de matériaux audiovisuels a été principalement effectuée à l'été 2007 au centre appelé « Bibliothèque et Archives nationales du Québec ». On retrouve dans cette collection une majorité de films éducatifs ou corporatifs provenant de la production gouvernementale, quelques films de fiction ou documentaire dit « d'auteurs », ainsi qu'un grand nombre de films de famille généralement bien conservés.

⁹⁸ Hirsch, *Op. cit.*, p. 254-255.

L'album familial et le film domestique renvoient donc à un sentiment d'affiliation réel ou imaginé, à la prescience d'un futur antérieur redouté, à l'anticipation d'une fin irrévocable et annoncée. Dans le récit d'archive, ils appellent le plus souvent l'affirmation de cette relation exploratoire entretenue avec un passé proche ou lointain, usuel ou étranger⁹⁹. Plus que tout artefact ou œuvre d'art, les photographies et films de famille détiennent en ce sens le pouvoir d'activer et de corréler une première, deuxième, voire troisième génération de souvenirs, de mémoire et de ce que l'auteure Marianne Hirsch qualifie de « postmémoire »¹⁰⁰. Par ce terme, celle-ci désigne plus précisément une mémoire de seconde main, complexe, télescopique et très puissante, dans la mesure où sa connexion à son objet est forgée non seulement par la souvenance, mais également par l'investissement imaginaire et créatif de celui qui la remet en jeu¹⁰¹. Bien que Hirsch l'associe principalement aux œuvres concernées par le souvenir de traumatismes culturels et collectifs comme l'holocauste, la postmémoire caractérise plus généralement les formes expressives basées sur la réutilisation d'archives textuelles ou imagées, déjà investies « d'histoires » ou de narrations appartenant à d'autres temporalités.

Doucement... repartir semble se qualifier d'emblée d'œuvre de postmémoire, puisque les extraits filmiques qui la composent charrient les souvenirs d'un temps et d'une histoire familiale, amicale ou amoureuse passée. Que racontaient ces images avant d'être recyclées dans un nouvel usage? Comment la narration les rejouent-elles? Et dans quel rapport au temps nous conviennent-elles? Nous avons vu que les archives sélectionnés proviennent de rites familiaux auxquels il est possible de s'identifier. Elles suscitent en ce sens une relation affective de vision qui s'est immiscée dans leur processus de sélection, ainsi que dans tous les choix de scénarisation et de réalisation. Dans les pages qui suivent, nous tenterons de mettre cette influence en lumière.

3.1.1. Voix, images et configuration du récit filmique de *Doucement... repartir*.

Doucement... repartir est un court métrage qui s'inspire des contingences narratives et thématiques du récit de voyage tout en explorant des espaces-temps discontinus via le travail des archives. À l'instar du récit d'enquête, du récit de filiation ou de toute œuvre dite « de postmémoire », ce film signale la partance, l'éloignement, l'absence et la perte, non

⁹⁹ *Ibid.*, p. 247.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 23.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 22.

seulement d'un espace géographique et identitaire, mais surtout d'un temps complété, d'une époque révolue¹⁰². Un récit envisagé comme une quête intérieure et cinématique, où le désir de trouver – ou de retrouver – une réalité « autre » alimente la narration. *Doucement... repartir* s'inspire tantôt des procédés discursifs de la confidence et du témoignage employés par Anri Sala dans *Dammi i colori*, tantôt des mécanismes de la mémoire invoqués par Mike Hoolboom dans *Imitations of life*. Les archives qui le constituent imposent la présence d'un réel rechargé vers l'arrière, ressaisi dans l'espoir d'être reconstruit, réinventé et rendu au présent par l'annexion de matériaux visuels et sonores contemporains.

La recherche des archives anciennes et récentes a débuté à l'été 2007 au centre appelé « Bibliothèque et Archives nationales du Québec », cette banque abritant un très grand nombre de documents audiovisuels riches de forme et de contenu, et accessibles à la communauté. Inspirées par l'idée du voyage, de l'éloignement et de la rupture, nos recherches ont fait surgir une multitude de films provenant de différents fonds familiaux et pouvant spontanément se regrouper sous l'appellation « films de vacances ». Ces films se résument généralement à des scènes de jeux – jeux de balle, vélo, baignade, etc – ainsi qu'à des images éparses témoignant de déplacements effectués au Québec ou à l'étranger : la demeure familiale, puis des paysages en mouvement, des personnes âgées et des enfants, une infinité de portraits issus d'une cueillette visiblement fébrile et enjouée. Des visages et des lieux, quelques traces d'une saison, d'une époque bientôt évoquée comme « l'enfance » ou « le bon vieux temps ». Puis d'autres films, plus rares, retraçaient les premiers grands voyages outremer, exhibant tantôt les principaux attraits touristiques des grandes capitales européennes, tantôt des paysages urbains et ruraux de pays divers. En territoire étranger, les cinéastes-voyageurs se font chaque fois plus discrets, voire plus « polis ». Leur caméra se stabilise, prend du recul, tente d'embrasser d'un seul coup d'oeil les foules, les monuments et les vastes paysages (appendice A).

De l'ensemble des films visionnés, nous avons retenu quelques portraits d'individus ainsi que plusieurs images évoquant le voyage et la traversée de lieux transitoires : routes, fleuves, océans, paysages captés à bord d'une voiture ou d'un navire, selon le mode de transport emprunté par le cinéaste-voyageur. Dans tous les cas, les images ont été sélectionnées tant pour leur contenu que pour leurs qualités sensibles et esthétiques : beauté du cadrage, fluidité des mouvements, calibration de l'éclairage, texture du grain, richesse des couleurs... puis ce petit je-ne-sais-quoi qui suscite l'envie de voir ces images défiler sous nos yeux, encore et encore, inlassablement.

¹⁰² *Ibid.*, p. 243-245.

Nous avons mobilisé ces archives dans une perspective globalement poétique, suivant un mode « d'essais et erreurs » reposant d'une part, sur notre réponse affective face aux images, et d'autre part, sur les enjeux intellectuels et narratifs déclenchés par l'enchaînement de ces dernières. Ainsi, d'une archive à l'autre, des voyageurs circulent; ils arpentent un système de lieux dépositaire d'images-souvenirs. S'ils apparaissent à l'écran, c'est comme des figures fantomatiques qui très vite se soustraient au regard. Une narration écrite vient jaloner un montage disloqué où se développe une boucle spatio-temporelle, d'un éloignement passé à un éloignement futur, via un retour au lieu d'origine. Les images et la narration expriment tour à tour un profond désir de fuite et de perdition; le besoin de trouver une réalité « autre » s'avère capital et impérieux. Un personnage se perd en route, un autre l'espère à l'horizon, tous aspirent à un espace, proche ou lointain, qui leur correspond.

Comme la mémoire, le montage est fait de superpositions, de sautes et d'associations, mais aussi de trous, de vides et de silences. À l'écran, des motifs rares et précaires apparaissent et se dérobent aussitôt. On distingue le volant d'une voiture, une étendue d'eau, une ombre qui traverse l'image... des instants volés, de petites histoires que même les protagonistes ont oubliées. Puis la lumière manque, la lumière brûle, les formes et les couleurs se détériorent, les archives se dégradent et se désagrègent. À l'instar des images, les sons se perdent. Ils sont obstrués par le vent, par le bruit, se déforment avant de disparaître, évoquant ici encore le passage, l'éloignement, le souvenir et l'oubli.

Bien que par ce qu'elles donnent à voir, les archives constitutives de *Doucement... repartir* évoquent un espace « autre », toujours espéré, à découvrir et à occuper, elles renvoient d'abord à la souvenance d'une mythologie hégémonique familiale et à la petite histoire, celle des protagonistes, et aussi la nôtre, ou celle en partie racontée, en partie imaginée de nos ancêtres. Ce qui ressort de ces archives, c'est non pas la singularité des personnes ou des lieux qu'elles représentent, mais à travers « l'air de famille » qu'elles laissent apparaître, la certitude d'un état qui se répète sans fin, et que tous empruntent et refont les mêmes chemins. Ainsi, bien qu'identifiées, répertoriées et consignées dans les banques d'archives d'où elles proviennent, à l'écran ces images se généralisent et conservent l'anonymat... et ce, jusqu'à ce qu'un discours leur soit incorporé!

Alors qu'une pléiade de personnages a d'abord été imaginée pour articuler notre thème et notre propos, le récit poétique et monodique d'un personnage esseulé s'adressant à un « tu » absent s'est imposé comme une trame rendant possible la formulation d'une histoire et la texture des matériaux. La narration textuelle de *Doucement... repartir* relate de ce fait l'odyssée d'un voyageur fictif, qui s'incarne via les images Super8 dans des corps et des

histoires déjà occupés par d'autres avant lui. Son histoire enrichit les narrations préexistantes de nouvelles couches spatio-temporelles, celles des errances et des rencontres accomplies ou espérées, évoquées dans ce qu'on suppose être un journal intime, voire une correspondance. Ainsi, cette narration actualise les images, elle amenuise leur fonction de rémanence et d'attestation au profit d'une expérience mémorielle et cinématographique toujours actuelle, sensible et réciproque.

À l'instar du film *Imitations of life*, la voix contredit ici encore la présence des images, ou plus précisément leur propriété première, soit celle d'engendrer chez le spectateur une identification extrafamiliale basée sur la notion de la famille. Elle instaure de nouvelles relations en amplifiant le dialogue entre le contenu documentaire des images sélectionnées et la mémoire personnelle du spectateur. Ainsi, la petite histoire documentée dans ces archives ne subsiste plus seulement comme des fragments d'une mémoire consignée, mais une fois de plus comme temps vécu. Dans la descendance de Mike Hoolboom, notre geste artistique consiste en ce sens à « désarchiver » les échantillons sélectionnés, à les arracher au contexte de l'Histoire, à les personnaliser, puis à les réactualiser dans leur fonction de mémoire.

Ce récit d'archive, « théâtre par excellence du divorce des mots et des choses¹⁰³ », se répartit donc selon qu'il cultive un sentiment d'affiliation actuel et passé, réel et imaginé, ou qu'il permet une percée hors du cadre contraignant de l'image, voire de l'Histoire. Ainsi, *Doucement... repartir* s'appréhende en regard d'une structure narrative et formelle qui correspond aux contingences thématiques du récit de voyage, soit celles de l'identité, de la provenance, de la nécessité du départ, puis de l'exploration d'un monde et d'une histoire « autre », toujours à questionner et à découvrir¹⁰⁴.

3.2. Récits d'archive, réalité versus fiction

Comme tout récit d'archive ou toute œuvre « de postmémoire », *Doucement... repartir* active non seulement la souvenance, mais également l'engagement imaginaire et créatif de celui qui la confronte ou la remet en jeu. Bien que respectueuse des propriétés narratives et formelles de la littérature de voyage, l'œuvre déclenche ainsi une trouée fantasmatique qui la propulse dans une zone où tous les genres cinématographiques tendent à coïncider. Où commence et où finit le réel dans cette « narration », et surtout dans la manière dont ce texte

¹⁰³ Élisabeth Nardout-Lafarge, « Des anciennes photos à l'archive de pierre », *Poétiques de l'archive*, Chicoutimi, Protée, 2007, p. 41.

¹⁰⁴ Gérard Cogez, *Les écrivains voyageurs au XX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 29.

est rapporté? En investissant les archives d'interprétations et de temporalités nouvelles, en compromettant sans cesse leurs origines, ne glisse-t-on pas irrémédiablement vers la fiction? Puis quel usage peut-on faire de l'œuvre, si celle-ci brouille les frontières entre réalité et fiction, passé et présent, souvenir et imagination?

Dans l'introduction de son livre intitulé *Les écrivains voyageurs au XX^e siècle*, Gérard Cogez s'intéresse à l'évolution historique des modalités narratives du récit de voyage, et plus précisément aux transformations imposées par les plus importantes mutations de son objet, le nomadisme. Selon cet auteur, ce n'est qu'au 19^e siècle que les écrivains et poètes concèdent au récit de voyage des lettres de noblesse, celui-ci étant jusqu'alors représenté par les annales et mémoires des navigateurs, explorateurs, commerçants et missionnaires de tous horizons. En recevant le label littéraire, le danger vint d'assujettir le récit à des systèmes conceptuels et esthétiques susceptibles de déformer les faits rapportés, ceux-ci provenant des domaines de la poésie et de la fiction narrative¹⁰⁵.

Dès la fin du XIX^e siècle, la crédibilité documentaire du genre se voit donc mise en doute par une profusion d'œuvres romanesques utilisant le voyage ou la correspondance comme principal élément constitutif de la narration. Il ne semble, en effet, plus nécessaire de pérégriner d'un espace à l'autre pour composer un récit vraisemblablement issu de l'observation réelle et de l'expérience vécue¹⁰⁶. Dans les œuvres de l'époque s'opère alors, graduellement, un remaniement ethnographique des modalités même du voyage, désormais concerné par l'élaboration d'un témoignage personnalisé sur les hommes comme individus et membres d'une société : « La grande leçon de l'ethnographie, telle qu'elle s'impose au XX^e siècle, consiste à insister sur la nécessaire présence sur place de qui prétend écrire, sous quelque forme que ce soit, sur un lieu et ses caractéristiques géographiques, culturelles, politiques et humaines¹⁰⁷. » L'ethnologie aurait donc souligné, plus que toute autre discipline, la nécessaire dimension autobiographique du récit de voyage, caractérisant celui-ci d'un pacte référentiel entre le narrateur et le lecteur pouvant se paraphraser par : « Je vais vous raconter ce que j'ai vu¹⁰⁸. »

Dans son livre intitulé *Le retour du réel*, Hal Foster s'intéresse quant à lui à

¹⁰⁵ Cogez, *Op. cit.*, p. 27.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 17-18.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 22.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 22.

l'émergence d'un nouveau paradigme qu'il baptise *L'artiste comme ethnographe*, suivant le modèle de « l'auteur comme producteur » tel que défini par Walter Benjamin en 1934¹⁰⁹. Bien que la plupart de ses observations et analyses s'appliquent à des œuvres subversives ou « engagées », l'auteur critique néanmoins les appropriations méthodologiques et esthétiques qui marquent l'apparition d'un tournant ethnographique en art, ou plus précisément le passage d'un sujet défini en termes de relations économiques vers un sujet défini en terme d'identité culturelle¹¹⁰. L'auteur observe en fait que d'un modèle à l'autre, un précepte fondateur subsiste : le lieu du changement artistique et politique serait toujours ailleurs, dans le domaine de « l'autre », cet exclu se présentant comme le point d'appui à partir duquel la culture dominante sera subvertie ou transformée¹¹¹. Ainsi, du prolétaire à « l'autre » culturel, seul le sujet de la solidarité aura changé.

Bien que les artistes/ethnographes respectent la tradition de l'observation participante, Hal Foster remarque que plusieurs de ces projets dérivent malencontreusement vers une fétichisation des signes de l'hybride, une construction néoprimitiviste de « l'autre », voire une pratique narcissique de remodelage de soi¹¹². En s'appuyant sur plusieurs exemples, il en conclut que l'artiste-ethnographe peut tant contribuer au renforcement de l'autorité ethnographique qu'à sa remise en question, puis qu'une réflexivité lui est nécessaire afin de se préserver d'une identification à « l'autre » pouvant compromettre cette altérité. Ainsi, l'utilisation consciente de codes et méthodes ethnographiques en art, et plus spécifiquement dans la littérature de voyage, soulève d'emblée la question du regard de « l'Autre » et du regard sur « l'Autre ». Comment l'artiste définit-il son rapport à l'altérité? Comment se positionne-t-il face aux territoires et aux communautés fréquentés? Que son récit transmet-il en terme de témoignage et d'interprétation?

Le cinéma documentaire et le récit de voyage semblent donc tous deux appartenir au genre référentiel, dans la mesure où ils se voient confiés la tâche paradoxale de raconter le monde et d'en produire la vérité. Dans un cas comme dans l'autre, le réel valide l'écriture et ouvre l'accès à un monde dédoublé¹¹³ : celui de la vue, intranscriptible dans le récit de voyage

¹⁰⁹ Foster, *Op. cit.*, p. 214-215.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 216-227.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 216.

¹¹² *Ibid.*, p. 240-241.

¹¹³ Francis Affergan, *Exotisme et altérité : essai sur les fondements d'une critique de l'anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1987. p. 123.

puisqu'il projette le lecteur dans une instantanéité insaisissable, puis celui de la narration, dont la constitution interroge sans cesse la teneur des rapports sujet/objet, objectivité/subjectivité, réalité/fiction. Les artistes plasticiens, romanciers et cinéastes concernés par le récit de découverte, ou par la forme documentaire dans sa globalité, ne sauraient donc plus désormais prendre la parole sans préciser d'où ils parlent, dans quelle perspective, et en fonction de quelles relations.

Dans les formes narratives de « l'inactualité », où les histoires s'écrivent et les personnages s'ébauchent tant dans le commerce de matériaux documentaires que par leur traduction littérale ou rêvée, il semble qu'on cherche moins à fonder, à prospecter ou à espérer, qu'à hériter, soit d'une culture, d'une mythologie ou d'un passé. Qu'il tende vers l'univers fictionnel ou qu'il emprunte un langage résolument documentaire, le récit d'archive impose ainsi de nouvelles images de l'auteur, moins vocationnelles que testimoniales, celui-ci se faisant tour à tour glaneur, scribe, compilateur ou conservateur¹¹⁴. À l'instar de l'artiste *sampler*¹¹⁵, les réalisateurs, narrateurs, poètes et scripteurs se présentent dans ce contexte comme des spectateurs qui concrétisent ou formalisent, expérimentent et développent la culture de récepteur qu'ils se sont constituée¹¹⁶. Ils s'intègrent désormais à leurs œuvres, mobilisant inlassablement les documents hors de vérités établies une fois pour toutes, proposant de nouvelles manières de réfléchir les histoires et de s'inscrire dans le monde.

3.2.1. Triangulation filmeur/filmé/spectateur de *Doucement... repartir*.

Doucement... repartir adopte les thèmes de la partance, de l'errance, du souvenir et de la disparition comme sujet et comme guide. L'emprunt à la littérature de voyage a découlé naturellement des recherches théoriques ayant précédé l'amorce du travail pratique. Inspiré de celles-ci, ce film privilégie l'approche du témoignage, ou plus précisément du journal intime, pour signifier le passage du temps, la quête intérieure et cinématique, le lointain et l'intime, l'énigmatique et le familier.

Il s'agissait donc, dans un premier temps, de concevoir un parcours tant géographique que cinématographique, documentaire qu'esthétique, dans lequel ancrer le récit des différents personnages. Rapidement, l'option de limiter « nos déplacements » aux territoires québécois

¹¹⁴ Macé, *Op. Cit.*, p. 48.

¹¹⁵ Les *sampler* détournent les échantillons substitués à la culture visuelle et sonore de leur sens premier.

¹¹⁶ Denis Chevalier, « Ouverture du champ musical », *Monter, sampler : l'échantillonnage généralisé*, Paris, Centre Georges Pompidou ; Paris, Scratch projection, 2000, p. 66.

et français s'est imposé. Les échantillons provenant des films de famille sélectionnés ont d'une part dicté ce choix, et l'existence d'archives privées recueillies au Québec au fil des sept dernières années l'a entériné. Parmi ces dernières, nous avons privilégié l'usage de quelques images « exprimant le Nord¹¹⁷ », capturées lors d'un voyage au Nunavik à l'été 2003. Plus que les autres, celles-ci nous permettaient de figurer le voyage et le dépaysement, tout en bonifiant le récit d'images documentaires témoignant de déplacements réellement effectués.

C'est à la « Bibliothèque et Archives nationales du Québec » que nous avons poursuivi notre quête d'images polaires, et à « l'Institut culturel Avataq » de Montréal, organisme qui se consacre depuis le début des années 1980 à la protection et à la promotion de la langue et de la culture des Inuits du Nunavik. Nous y avons trouvé des publications, des thèses, des photographies anciennes et récentes, des films de facture « corporative » procédant de programmes gouvernementaux pour le développement du Nord québécois et canadien, ainsi qu'un nombre impressionnant de films documentaires tournés depuis le début des années 1960 par des ethnologues et anthropologues en période de résidence dans le Nunavik. Contre toute attente, nous avons découvert une fois de plus des archives se résumant toutes aux mêmes images, aux mêmes points de vue : plans très larges des côtes, des villages et des individus circulant à proximité du magasin général et des habitations, scènes détaillées de chasse et de pêche, gros plans d'hommes, de femmes et d'enfants fixant la caméra, puis des chiens, des phoques, des oiseaux... un couché de soleil à l'horizon, paysages austères et grandioses à la fois (appendice A).

Dans son livre intitulé *The Third Eye. Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*, l'auteure Fatimah Tobing Rony s'intéresse à l'altérité culturelle, aux différents modes de représentation ethnographique dans le cinéma des premiers temps, et plus précisément à la projection mythique du primitif par le sujet blanc occidental. En se basant sur l'observation et l'analyse d'archives audiovisuelles et d'œuvres documentaires variées, Tobing remarque que les caméramans, explorateurs, missionnaires et autres voyageurs du début du XX^e siècle font généralement usage d'une caméra qui élimine tout dialogue et qui paralyse les autochtones dans le mirage d'un temps ancien, sans trace et sans histoire¹¹⁸. À bonne distance, ceux-ci présentent tour à tour au regard occidental une suite de moments archétypaux toujours répétés, juxtaposés comme des tableaux exotiques et pittoresques à la fois : une carte

¹¹⁷ Pierre Perrault, *Le mal du Nord*, Hull, Vents d'Ouest, 1999, p. 12.

¹¹⁸ Fatimah Tobing Rony, *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*, Durham, Duke University Press, 1996, p. 194.

géographique indique l'itinéraire parcouru, puis de vastes paysages présentés du point de vue du voyageur arrivant par train ou par bateau, suivi de courtes scènes de rues et de marchés publics, de scènes de dances et de rituels, et toujours ces visages, intrigués ou souriants, muets face à l'objectif¹¹⁹.

En invitant les autochtones à plonger leur regard dans celui de la caméra, ces cinéastes dévoilent le lieu de la mise en scène et rappellent plus ou moins volontairement au spectateur que ce qu'il croyait voir par lui-même était en fait déjà montré d'un point de vue particulier. Comme nous l'avons démontré au *Chapitre II*, la caméra subjective a la particularité de provoquer le recul du spectateur qui normalement accorde sa croyance à une vue « objective » proposée par une instance anonyme d'énonciation¹²⁰. En fiction, le plan subjectif provoque ainsi une rupture de l'espace imaginaire, alors qu'en documentaire, il élargit le champ du réel et produit un surcroît de « vérité »¹²¹. En prolongeant l'emploi de la caméra subjective, les ethnologues-réalisateurs s'exposent donc, dans ces films, comme première instance d'énonciation. Et bien que leur regard confère aux images une valeur documentaire, celui-ci trahit le plus souvent l'expression d'une pensée colonisatrice, voire raciste, constituant le fondement des récits de l'histoire-en-tant-que-développement et de la civilisation-en-tant-que-hiérarchie¹²².

Dans son livre intitulé *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, François Niney souligne toutefois qu'il serait faux de croire que le regard prédateur existe uniquement entre colons et colonisés, dominants et dominés. Comme l'allègue également l'auteure Marianne Hirsch, l'identité et le destin du sujet filmé se retrouvent le plus souvent sanctionnés par l'implacable regard de la caméra paternelle ou familiale. Ce n'est donc pas un hasard si aujourd'hui plusieurs artistes plasticiens, écrivains et cinéastes utilisent le film ou l'album familial afin d'exposer et de dénoncer l'espace de contradiction entre le mythe de la famille idéale et sa réalité vécue¹²³. Ainsi, bien qu'ils proviennent de banques d'archives et d'approches documentaires variées, les films sélectionnés dans le cadre de cette recherche suscitent de nombreuses réflexions, à la fois inspirantes et nécessaires pour la réalisation de notre récit : comment retourner et recomposer

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 81-82.

¹²⁰ Niney, *Op. cit.*, p. 319.

¹²¹ *Ibid.*, p. 222-223.

¹²² Foster, *Op. cit.*, p. 221.

¹²³ Hirsch, *Op. cit.*, p. 7-8.

ces archives? Puis comment profiter de leurs qualités conceptuelles et esthétiques sans pour autant perpétuer un regard conquérant et propriétaire?

Bien que nous ne prétendions pas résoudre l'ensemble de ces problématiques éthiques et artistiques contemporaines, nous avons néanmoins abordé la question du regard de « l'Autre » et du regard sur « l'Autre » via une narration écrite échafaudée à partir d'informations glanées dans le réel, racontant des voyages vécus, des rencontres fortuites, partiellement oubliées, des pensées et des impressions jadis partagées. Très tôt dans le processus créatif, un personnage fictif est ainsi apparu pour incarner cette narration et notre propos. Bien que celle-ci emprunte les codes du témoignage, embrayé par des formules comme « J'imaginais un ailleurs » et « J'ai souhaité rentrer chez moi », ce personnage s'adresse à autrui : une amoureuse, une épouse, une présence hors cadre, suggérée par des apparitions féminines fugitives, des silhouettes en contre-jour, l'intérieur d'une demeure, voire le vide d'un paysage. Il n'était donc pas question pour nous de souligner le caractère conquérant de ces images et de réprocher la démarche des ethnologues-réalisateurs, ni d'ailleurs de courir tête baissée à la défense des sujets filmés. Suite à toutes nos recherches et à tous nos visionnements, nous avons consciemment choisi d'exploiter la figure abstraite, poétique, voire multiple de l'altérité comme un référent qui définit l'histoire, l'identité et les intentions du personnage.

« Quand manque l'espace de jeu, cet « *habeas corpus* » des protagonistes, la prédation refait surface¹²⁴. » François Niney affirme par là que le récit fictif et documentaire ne peut se déployer que dans la mesure où des relations corréler les personnages entre eux, et non seulement avec le regard qui les scrute. Bien que les échantillons que nous avons sélectionnés présentent de nombreux sujets « épinglés » par l'objectif, *Doucement... repartir* prétend quant à elle pacifier ce regard. Par un jeu ininterrompu de disjonctions poétiques entre les images et le commentaire, l'œuvre bonifie les prises de vue d'identités incertaines et fluctuantes, associées au récit du personnage. Ainsi, la narration arrache le spectateur à l'immédiateté du vu pour restaurer l'épaisseur d'une histoire et d'un vécu: elle s'associe le plus souvent au regard du cinéaste-voyageur, à des images de lieux jadis visités, des visages, des figures furtives, interdites ou enjouées, rencontres indissociables du parcours effectué.

À mi-chemin entre la preuve et l'interprétation, les archives constitutives de *Doucement... repartir* inspirent et assiégent ainsi une narration éparse et compendieuse, elle-même soumise à un montage bâti en harmonies et en ruptures, bousculé par des jeux de

¹²⁴ Niney, *Op. cit.*, p. 63.

discontinuités et d'associations, des sautes et des scansions, des trous, des vides et des silences. En adoptant cette forme, le montage vise non seulement à calquer les mécanismes de la mémoire, mais à préserver une approximation et une ouverture qui permettent au spectateur d'inventer son propre « contre-champ » et d'investir le récit. *Doucement... repartir* préserve ainsi la possibilité d'une souvenance, d'une identification aux images, d'une nouvelle construction collective consensuelle : le récit d'un départ, le désir d'un retour, réel ou rêvé, puis l'espoir d'un « ailleurs » et d'un monde « autre » pour se réinventer.

CONCLUSION

Depuis les années 1960 et 1970, la vidéo occupe une place sans cesse grandissante dans le champ des pratiques reconnues de l'art. Selon Françoise Parfait et plusieurs autres auteurs et historiens de l'art, celle-ci aurait acquis une légitimité en élaborant des échafaudages narratifs complexes ainsi que des dispositifs de présentation « qui ne pouvaient pas être confondus avec le mode de diffusion naturel de la vidéo, soit la télévision¹²⁵. » Au cours des dernières décennies, les artistes se sont donc employés à combattre les clichés narratifs fictifs et documentaires, à démanteler les récits, puis à recycler et à « scénographier » l'image filmique à l'intérieur d'espaces réels ou virtuels, dynamiques et modifiables, incitant le spectateur à l'interprétation et à la mobilité.

Comme nous l'avons démontré au cours de cette étude, plusieurs cinéastes et artistes plasticiens perpétuent aujourd'hui encore la démarche de leurs prédécesseurs en bousculant le récit au profit d'une implication à la fois physique et idéelle du spectateur¹²⁶. Bien que plusieurs d'entre eux privilégient l'imprévu des actions directes et l'aléatoire des projections multiples¹²⁷, Anri Sala adopte quant à lui le modèle cinématographique de l'image projetée. Ainsi, certains perçoivent son œuvre *Dammi i colori* comme une simple vidéo exposée face à laquelle le visiteur n'a d'autres choix que de s'arrêter. D'autres y voient plutôt un système ouvert où se déploie un récit ambigu dégagé de toute obligation journalistique ou documentaire. Nous avons constaté, pour notre part, que reconnaître la portée cinématographique de *Dammi i colori*, c'est aussi reconnaître la cohérence et l'efficacité d'une œuvre dont le dispositif, la forme et le récit participent simultanément et conjointement au déploiement d'un espace-temps « autre », réel, virtuel et transitoire.

En substituant à la culture visuelle et sonore des échantillons de toutes sortes, puis en interrogeant dans son film *Imitations of life* les modalités du récit cinématographique et de sa réception, Mike Hoolboom s'inscrit dans ce même élan artistique contemporain, plus généralement associé aux artistes travaillant avec l'installation vidéo et exposant en milieu muséal. Notre recherche actuelle s'apparente à la sienne. En effet, bien que notre film se

¹²⁵ Niney, *Op. cit.*, p. 63.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 71.

¹²⁷ Yann Beauvais, « Démonter le cinéma », *art press*, no 262 (novembre 2000), p. 43.

distingue par l'usage exclusif d'archives familiales partiellement anonymes, oubliées depuis longtemps par leur propriétaire dans divers centres de dépôt, *Doucement... repartir* et *Imitations of life* brouillent toutes deux les frontières entre cinéma et histoire, entre histoire et mémoire. Elles opèrent plus spécifiquement un glissement du modèle horizontal et spatial de l'image-comme-paysage vers un modèle vertical et temporel de l'image-comme-réseau-d'informations¹²⁸, leurs matériaux visuels et narrations imposant tantôt la rémanence d'un réel rechargé vers l'arrière, tantôt l'addition de couches spatio-temporelles qui actualisent sans cesse le récit. Ces deux œuvres agissent en ce sens comme des miroirs fragmentés, reflétant dans chacune de leurs pièces des identités et des récits déterminés par les références personnelles, familiales, culturelles ou cinématographiques de ceux qui choisissent d'y plonger leur regard.

À l'instar de tout récit d'archive ou « de postmémoire », *Imitations of life* et *Doucement... repartir* permettent à la fois de croire et de douter de leurs composantes matérielles et sensibles, fictives et documentaires. En soulignant tantôt l'insupportable excédent de l'image, tantôt le manque à voir ou l'insuffisance du dire, ces œuvres sollicitent les mécanismes de la mémoire et de l'imaginaire, puis confèrent aux images et aux récits des significations nouvelles. Ce faisant, elle esquivent les conventions narratives et formelles du cinéma documentaire, non pas pour en imposer de nouvelles, mais pour exprimer ce qui ne peut se définir à l'intérieur des normes préexistantes. Ainsi, ces deux œuvres hybrides dérobent impunément les schèmes et prédicats des différents genres cinématographiques au point de les confondre; elles oscillent d'une école à l'autre, et se déploient dans une zone d'indétermination qui questionne la pertinence de ces différentes catégories, voire le besoin de catégoriser lui-même.

Coupée de l'action, la question du vrai et du faux n'est qu'un faux-semblant. Ce qui est décisif, c'est la relation du réel et du possible. Ce qui compte, c'est ce que le film signifie [...] ce qu'il veut dire et produire du monde par le documentaire ou la fiction, ou par un savant (ou douteux) mélange [...] chaque spectateur sait bien qu'il peut y avoir autant de vérité dans une fiction que dans un documentaire. Mais on ne produit pas les mêmes vérités en fiction qu'en documentaire [...] Ici et là, entrées et sorties des acteurs n'entraînent pas les mêmes effets in, ni les mêmes conséquences off. Les spectateurs n'y sont pas impliqués de la même façon, et n'en feront pas socialement le même usage.¹²⁹

Il semble donc que le relativisme du récit d'archive, et plus exactement du documentaire de mémoire, atteste non pas d'un défaut d'objectivité, mais plutôt de

¹²⁸ Foster, *Op. cit.*, p. 245-246.

¹²⁹ Niney, *Op. Cit.*, p. 320.

l'élaboration d'une nouvelle forme d'objectivité ou d'universalité, basée sur l'interrogation continuelle des relations sujet/objet, nous/monde, mémoire/histoire¹³⁰. Alors qu'*Imitations of life* exprime une inquiétude face à l'avenir d'un passé, ou d'un présent qui ne saurait se dévoiler qu'après coup, *Doucement... repartir* signale la volonté de partance et d'éloignement, non seulement d'un espace géographique et identitaire, mais également d'un passé auquel il s'avère impossible de se soustraire. Dans les deux cas, la trace est chargée de tension, mobilisée hors d'un temps, d'une fonction et d'une vérité établis une fois pour toutes, ressaisie dans l'espoir de repenser et de refaire l'histoire, et de s'inscrire dans le monde. En marge des conventions narratives apparaissent ainsi les contours d'une histoire personnalisée, celle du spectateur qui s'approprie les images ou qui se reconnaît dans ces dernières, et qui rejoue, dans son imaginaire, l'odyssée de sa propre réalité.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 319.

APPENDICE A

LISTE SÉLECTIVE DES ARCHIVES AUDIOVISUELLES CONSULTÉES

Bégin, Joseph-Damase (images), *Notre voyage de nocces*, Fonds Joseph-Damase Bégin, 1937, 13min.

———. *Voyages :chutes*, Fonds Joseph-Damase Bégin, 1947-1970, 12min.

———. *Activités familiales*, Fonds René Blanchet, 1953, 12min.

Blanchet, René (images), *Voyage en Gaspésie*, Fonds René Blanchet, 1953, 6min.41.

———. *Ontario-États-Unis, août 1945/ Île d'Orléans, Charlevoix, Gaspésie, juillet 1946*, Fonds René Blanchet, 1945-1946, 10min.

Farquhar, Oswald C. (réalisation), *Vers les Îles-de-la-Madeleine*, 1970, 11min.45.

Flaherty, Robert (réalisation), *Nanook the Esquimo*, 1922, 35min.24.

Klein, Christian (images, montage), *Ivujivik*, 1971-1974, 120min.

MacMillan, Donald B. (réalisation), *Hunting Musk-Ox with the Polar Esquimo*, Fonds Ministère des Affaires culturelles, 1935, 10min.

Moisnard, Marc et Alain Rastoin (réalisation), *Sur les traces du père Babel*, Antenne 2, 1983, 44min.

Morgan, Suzie (images), *sans titre*.

Office National du Film du Canada (production), *Hudson Strait Exp.*, 1927-1928.

———. *The Aviators of the Hudson Strait*, 1927-1928.

Parent, Omer (images), *Expositions universelles de Paris et New York*, Fonds Omer Parent, 1937-1939, 28min.

———. *Omer parent et amis*, Fonds Omer Parent, 1935, 11min.30.

———. *Événements familiaux*, Fonds Omer Parent, 1946-1950, 7min.

———. *Île d'Orléans en automne et Québec en hiver*, Fonds Omer Parent, 1940, 20min.

Parson, Bill et Margerie Hinds (images), *Bill Parson and Margerie Hinds in Inukjuak*, 1953 et 1954-1957.

Proulx, Maurice (images), *Premier voyage en France*, Fonds Maurice Proulx, 1936, 1hr.53min.

———. *Voyage en France*, Fonds Maurice Proulx, 1950, 34min.

Saladin d'Anglure, Bernard (réalisation, images, montage), *Quaqtaq*, 1956.

Steinmann, André (réalisation), *Création de la première coopérative inuite au Nouveau-Québec*, Fonds Ministère des Affaires culturelles, 1965, 27min.

———. *Vie sociale des Esquimaux de Povungnituk*, Fonds Ministère des Affaires culturelles, 1960, 26min.30.

Tessier, Albert (réalisation), *Parki Parka : un mois à la Baie d'Hudson*, Fonds Ministère des Affaires culturelles, 1951, 26min.

Vaillancourt, Paul (images), *Sur la route pour la Gaspésie*, Fonds Paul Vaillancourt, 1951, 37min.

———. *Voyage en Europe*, Fonds Paul Vaillancourt, 1958, 3hrs.12min.

Williamson, Norman T. (images), *Famille Williamson*, 1926-1937, 22min.

BIBLIOGRAPHIE

Sources audio-visuelles

Allard, Geneviève (réalisation, montage). *Doucement... repartir*. Montréal, Production dans le cadre de la maîtrise en Études des arts de l'UQAM, 2008, 5 min.25, noir et blanc, couleur.

Hoolboom, Mike (réalisation, image, montage). *Imitations of life*. Toronto, Production de Mike Hoolboom, 2003, 75 minutes, noir et blanc, couleur.

Sala, Anri (réalisation, images, montage). *Dammi i colori*. Paris, Galerie Chantal Roussel, 2003, sous-titrage français, 15 min.24, couleur.

Sources imprimées

Affergan, Francis. *Exotisme et altérité : essai sur les fondements d'une critique de l'anthropologie*. Paris, Presses universitaires de France, 1987. 295 p.

Anri Sala – *video, photography*. Artfacts.Net,
<http://www.artfacts.net/index.php/pageType/exhibitionInfo/exhibition/20828>, consulté le 17 mars 2006.

Beauvais, Yann (dir.) et Jean-Michel Bouhours (dir.). *Monter, sampler : l'échantillonnage généralisé*. Coll. « musique quinze x vingt & un ». Ouvrage publié à l'occasion de la manifestation "Monter/Sampler" présentée au Centre Pompidou du 15 novembre au 21 décembre 2000, Paris, Centre Georges Pompidou ; Paris, Scratch projection, 2000, 160 p. ill.

Black, Marina. *Interview with Mike Hoolboom at the editorial office of ART POST*. The Art Information Portal for Galleries and Art Buyers,
http://artpost.info/postscript/detail.asp?ps_id=26, consulté le 5 novembre 2005.

Blouin, Patrice. « Anri Sala, le vidéaste qui fait parler les images ». *Les cahiers du cinéma*, (novembre 2001), p. 30-31.

Boyer, Charles-Arthur. « Anri Sala, l'insomnie des images », *art press*, no 268 (mai 2001), p. 24-28.

Canadian Film Encyclopedia, *Mike Hoolboom*.
<http://www.filmreferencelibrary.ca/index.asp?layid=46&csid1=31&navid=46>, consulté le 5 novembre 2005.

Cinema Spoutnik, «Imitations of Life», *Sélection de films documentaires*, 2003,
http://www.spoutnik.info/programmations/precedentes/Nyon/textNyon03_centre.html, consulté le 5 novembre 2005.

- Cogez, Gérard. *Les écrivains voyageurs au XX^e siècle*. Paris, Éditions du Seuil, 2004. 229 p.
- Davies, Jon. *Mike Hoolboom and The Invisible Man: Gallery Review. The Iconic Canadian Filmmaker's First-Ever Solo Public Gallery Show*. Synoptique, http://www.synoptique.ca/core/en/articles/davies_hoolboom, consulté le 5 novembre 2005.
- Deshayes, Arnaud. « Anri Sala, la mémoire fictive. », *Beaux Arts Magazine*, no 209 (octobre 2001), p. 60-61.
- Douglas, Sarah. *Ars Poetica*, artnet.com Magazine Reviews, <http://www.artnet.com/Magazine/reviews/douglas/douglas11-4-04.asp>, consulté le 17 mars 2006.
- Esquenazi, Jean-Pierre. *Film, perception et mémoire*. Paris, L'Harmattan, 1994. 255 p.
- . « Qu'est-ce qu'un discours "vrai" ? L'image "vraie" aujourd'hui », *Champs Visuels*. Paris, Éditions l'Harmattan, no 2 (juin 1996), p. 8-18.
- Falguières, Patricia. « Une affaire de surface », *Bordeaux Culture*, (juin 2005), p. 28-29.
- Foster, Hal. « Portrait de l'artiste en ethnographe », *Le retour du réel : situation actuelle de l'avant-garde*. Bruxelles, La lettre volée, 2005. 277 p.
- Fraser, Marie (commissaire). *Raconte-moi, tell me*. Catalogue d'exposition (Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 5 octobre 2005 au 9 avril 2006 ; Luxembourg, Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain, 10 juin au 10 septembre 2006), Québec, Musée national des beaux-arts du Québec ; Luxembourg, Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain, 2005, 123 p. ill.
- Gioni, Massimiliano et Michele Robecchi. « Anri Sala. Unfinished Histories », *Flash Art*, no 219 (juillet-septembre 2001), p. 105-107.
- Gleeson, Regina. *Moved to Stillness - Anri Sala's Dammi i Colori*, NYArtsMagazine, http://www.nyartsmagazine.com/pages/nyam_document.php?nid=43&did=322, consulté le 17 mars 2006.
- Hi Mom! Film Festival, *Interview with Mike Hoolboom – Imitations of life*. www.himomfilmfestival.org/mod.php?mod=userpage&page_id=8, consulté le 5 novembre 2005
- Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997, 304 p.
- Hoolboom, Mike. *Plague years : A life in underground movies*. Toronto, YYZ Books, 1998, 209 p.
- Jones, Ronald. « After the wall : Art and Culture in Post-communist Europe », *Artforum*, (mars 2000), p. 126-127.
- Levin, Kim. *Screen gems. An Albanian video artist works between sound and image*. Village voice – art – Anri Sala at Marian Goodman Gallery, <http://www.villagevoice.com/art/0443.levin.57835.13.html>, consulté le 17 mars 2006.

- Lijun, Song. « Interrelations Between Subject and Object in Perception », *Chinese Studies in Philosophy*, vol 16, no 1 (automne 1984), p. 48-61.
- Merleau-Ponty, Maurice. « La spatialité du corps propre et la motricité », *Phénoménologie de la perception*. Paris, Gallimard, (Tel), 1945, p. 114-172.
- Monk, Philip. *Birth to Cinema : Mike Hoolbooms Invisible Man*. Toronto, Art Gallery of York University, 10 janvier 2005, <http://www.yorku.ca/gyu/gyu.yblog/2005/Jan/10>, consulté le 5 novembre 2005.
- Nora, Pierre. « Entre Mémoire et Histoire », *Les lieux de mémoire*. Paris, Gallimard, 1984, p. 17-52.
- Netherlands Media Art Institute, *Hoolboom, Mike. Work – biography*, <http://catalogue.montevideo.nl/art.php?id=9046>, consulté le 5 novembre 2005.
- Niney, François. *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*. Coll. « Arts et cinéma ». Bruxelles, Éditions De Boeck, 2000, 347 p.
- Pagé, Suzanne (dir.) et Robert Fleck (dir.). *Anri Sala. When the Night Calls it a Day*. Ouvrage publié à l'occasion de l'exposition « Entre chien et loup » (Paris, Couvent des Cordeliers et Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 25 mars au 16 mai 2004; Hambourg, Deichtorhallen Hamburg, 14 mai au 1^{er} août 2004), Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris; Hambourg, Deichtorhallen Hamburg, 2004, 200 p. ill.
- Parfait, Françoise. *Vidéo : un art contemporain*. Paris, Regard, 2001, 366 p. ill.
- Pomian, Krzysztof. « Les archives », *Les lieux de mémoire*. Paris, Gallimard, 1984, p. 163-233.
- Ramonatxo, Ophélie. *La nuit tous les chats sont gris. Anri Sala au Couvent des Cordeliers*. Mouvement.net, le site interdisciplinaire des arts vivants, http://www.mouvement.net/html/fiche.php?doc_to_load=6026, consulté le 17 mars 2006.
- Ricœur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, Éditions du Seuil, 2000, 675 p.
- . *Temps et récit*. Paris, Éditions du Seuil, 1983. 3 vol.
- Roggeman, Anouchka. « Anri Sala / la vérité des silences ». *Connaissance des arts*, no 588 (novembre 2001), p. 46-47.
- Tio Bellido, Ramon (dir.). *Les artistes contemporains et l'archive. Interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation*. Actes du colloque "Les artistes contemporains et l'archive" présenté les 7 et 8 décembre 2001 à Saint-Jacques de la Lande, Presses Universitaires de Rennes, 2001, 282 p.
- Védrenne, Élisabeth. « Anri Sala », *L'Oeil*, no 527 (juin 2001), p. 82-83.
- . « Visite d'atelier. Au rythme lent d'Anri Sala », *Connaissance des arts*, (janvier 2004), p. 55 -58.